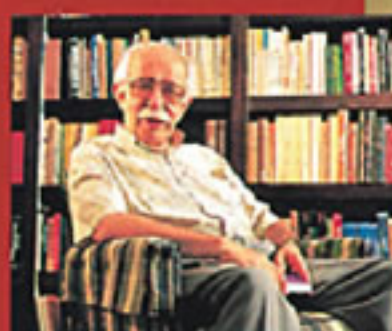
BRAVO!

DEZEMBRO 99 • ANO 3 • Nº 27 • R$ 8,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

EXCLUSIVO
MANOEL DE OLIVEIRA, O PATRIARCA DO CINEMA EUROPEU, FALA DE PADRE VIEIRA, O FILME

AMILCAR DE CASTRO
A NOVA REVOLUÇÃO DO GRANDE MESTRE DA ESCULTURA

CINEMA FRANCÊS
A GÁLIA RESISTE AO IMPÉRIO AMERICANO

LIVROS
A REEDIÇÃO DE AUTRAN DOURADO, ENFIM NO PANTEÃO

DANÇA
O APOGEU DE ANA BOTAFOGO, A GAROTA POPULAR DO BALÉ CLÁSSICO

ADEUS ÀS ARTES
A VOLTA E A DESPEDIDA DE WESLEY DUKE LEE

O ator, ano 50

PAULO AUTRAN comemora meio século de atividade como figura central do teatro brasileiro

BRAVO!

DEZEMBRO 1999 – NÚMERO 27 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Paulo Autran, fotografado por Eduardo Simões. Nesta pág. e na pág. 6, Ana Botafogo, fotografada por Tasso Marcelo/AE

TEATRO E DANÇA

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: EDUARDO SIMÕES / ETIENNE GEORGE/RENN PRODUCTIONS / ROGÉRIO REIS/TYBA / CLAUS C. MEYER/TYBA

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

MÚSICA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Noel Coward, a biografia, pág. 142

Ana Botafogo em *O Quebra-Nozes*, no Rio, pág. 48

O relançamento da obra de Autran Dourado, pág. 126

Amilcar de Castro, mostra no Rio, pág. 64

Apocalipse 1, 11, teatro, em São Paulo, pág. 56

Renascimento veneziano, mostra em Veneza, pág. 90

Morte em Veneza, de Luchino Visconti, pág. 122

Entrevista com Manoel de Oliveira, pág. 106

Os 50 anos de carreira de Paulo Autran, pág. 38

Daumier, exposição em Paris, pág. 84

O Homem que Odiava Segunda-Feira, livro de Ignácio de Loyola Brandão, pág. 130

Poesias, de Salvatore Quasimodo, pág. 134

Corra Lola, Corra, de Tom Tykwer, pág. 116

Vox Victimae, CD de Didier Guigue, pág. 152

Festival Internacional de Câmara de Pernambuco, pág. 158

Fragmentos Troianos, teatro, em São Paulo, pág. 56

A virada musical do milênio, em Viena, pág. 146

Next, CD de André Geraissati, pág. 152

A Mulher que Escreveu a Bíblia, livro de Moacyr Scliar, pág. 138

Baú de Ossos, livro de Pedro Nava, pág. 138

Contos de Amor e Morte, livro de Arthur Schnitzler, pág. 138

Clube da Luta, de David Fincher, pág. 120

A reinauguração do órgão do Teatro Municipal de São Paulo, pág. 156

Gal Canta Tom Jobim, novo CD de Gal Costa, pág. 154

O Amor e Outros Objetos Pontiagudos, de Marçal Aquino, pág. 137

Astérix e Obélix contra César, *Joana d'Arc* e o novo cinema francês, pág. 112

Wesley Duke Lee, mostra em São Paulo, pág. 72

Os 90, mostra no Rio, pág. 78

Balé da Cidade, em São Paulo, pág. 58

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO ANA BOTAFOGO: BRUNO VEIGA / AMILCAR DE CASTRO: DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO / PAULO AUTRAN: EDUARDO SIMÕES / AUTRAN DOURADO: ROGÉRIO REIS/TYBA / MANOEL DE OLIVEIRA: FRANCISCO DE OLIVEIRA / GAL COSTA: MARCOS ISSA / WESLEY DUKE LEE: FLÁVIO PINTO FREIRE/DIVULGAÇÃO

Estupendo o texto sobre Villa-Lobos. O tratamento da matéria corresponde à estatura do gênio brasileiro.

Maria Pia Resende
São Paulo, SP

Senhor Diretor,

Bertolucci

O texto que apresenta a entrevista com o cineasta Bernardo Bertolucci (**BRAVO!** nº 25, outubro de 1999) comoveu-me muitíssimo. Não bastasse o que seria visto (a foto na página 47 é bela!) e lido nas páginas seguintes, há a poesia das primeiras letras e a declaração de amor dos entrevistadores por esse homem singular, cujos filmes são a paixão em película. A edição de aniversário de **BRAVO!** foi um presente, uma dádiva aos sedentos do bom e do belo. A paixão triunfa sobre a ignorância e o desinteresse pela essência, pela discussão, pela entrega. Brindemos a **BRAVO!**.

Anabella Araújo
Goiânia, GO

Bertolucci revela o essencial no que faz, e o texto reflete essa mesma matéria-prima. Palavras bem ditas espelham qual é nossa verdadeira obra e o que o homem é capaz de fazer quando inspirado por um sopro divino. Já que só falamos em profundidade daquilo que conhecemos, mais uma vez parabéns por dividir isso com os outros!

Olga Almeida Leite
via e-mail

Não consegui me conter com o encantamento e a grandiosidade da entrevista com Bertolucci. Senti, com o fio das palavras, tecerem-se os próprios fios de nossas existências. Obrigada pelo presente!

Mônica Eustáquio Fonseca
via e-mail

Parabéns pela esplêndida entrevista com Bertolucci. Ao acabar de lê-la, tive vontade de voar até a locadora mais próxima e alugar todos os seus filmes. Muito bem escritas a entrevista e a introdução. Vocês conseguiram se embrenhar nos pensamentos do Bertolucci pessoa e passá-los para o papel de maneira sensível.

Fernanda Russomano
São Paulo, SP

A entrevista com Bertolucci está entre as grandes que já li. Sou um apaixonado por entrevistas, e esta deveria ser guardada. Por que não fazer um livro das principais entrevistas de **BRAVO!** e *República*?

Abrão Slavutsky
Porto Alegre, RS

Prêmio BRAVO!

Recebi com muita alegria a informação de que meu filme *Coração Iluminado* foi escolhido pela revista **BRAVO!** como o melhor filme brasileiro do ano (**BRAVO!** nº 25, outubro de 1999). Que dizer... Ao Luiz Felipe d'Avila, meu carinho pela coragem de levar avante seus sonhos neste Brasil quase impossível.

Hector Babenco
São Paulo, SP

Foi com imensa alegria e honra que recebi a premiação de **BRAVO!**. É o primeiro prêmio que recebo na área de música, e acredito que nenhum outro me honraria mais. Tenho certeza de que vocês conseguiram reunir um "colégio eleitoral" do mais alto nível possível — já a partir dos seus articulistas e repórteres —, o que só faz aumentar o prestígio desse prêmio. Agradeço de coração essa homenagem e desejo longa vida à revista e ao prêmio. Que tantos outros colegas possam experimentar essa mesma alegria que estou sentindo!

Cláudia Riccitelli
São Paulo, SP

A premiação de **BRAVO!** disse logo na sua primeira edição por que veio ao mundo. A qualida-■

A "São Paulo Connection" de Bertolucci

Escreveu o cineasta (Pobres por um Dia, premiado curta-metragem) e leitor André Ristum, filho do também cineasta Jirges Dieb Ristum, morto em 1983. Ambos foram os únicos brasileiros a trabalhar com o Bertolucci:

"Parabéns pela brilhante capa com Bernardo Bertolucci, o maior cineasta da atualidade. Eu o conheço há muitos anos. Meu pai foi seu assistente em *La Luna*, em que faço uma pontinha de figurante. Em 1995 fui seu assistente em *Beleza Roubada*, uma experiência extraordinária. Pude conviver com ele no dia-a-dia de trabalho no set de filmagem e posso testemunhar que vocês fizeram o exato retrato dele nessa estupenda entrevista."

Por uma questão de espaço, fora cortada da entrevista com Bertolucci uma referência direta e muito simpática do diretor aos únicos paulistas entre seus muitos amigos no cinema brasileiro, que agora transcrevemos como resposta à carta de André:

"Tenho um grande amigo paulista de que tinha me esquecido, Jirges Ristum. Foi assistente de direção em *La Luna*. Era chamado 'Turco' por ser de origem síria. Sua viúva vive em Roma, casou-se novamente com um produtor de cinema de São Paulo, Ivan Isola. O filho de Jirges, André, o 'Turquinho', foi assistente em *Beleza Roubada*. Esta é a minha 'São Paulo Connection'. Ainda bem que eu me lembrei deles, porque senão vocês iriam pensar que todos os meus amigos são baianos ou cariocas."

de do trabalho e o profissionalismo dos indicados aponta, com correção, o destaque daqueles que sublinharam o panorama das artes e espetáculos brasileiros no ano. A excelência dos indicados faz o elogio da própria premiação, de seus critérios e da iniciativa, sem tratar o assunto "cultura" e os destaques da arte como mero colunismo, veículo torto de expressão das vaidades alheias.

Cristiane e Eddynio Rossetto
via e-mail

Quero parabenizá-los pela iniciativa de premiar excelentes destaques dentro do cenário brasileiro sem fazer um alarde estúpido, como é comum em algumas revistas. Radialista vivendo fora do Brasil há vários anos, uso a revista como referência para sugerir aos habitantes de Assunção os espetáculos indicados por vocês aí no Brasil.

Beto Barsotti
Assunção, Paraguai

Ensaio!

Bravo por *O Triunfo da Paixão* (**BRAVO!** nº 25, outubro de 1999), de Wagner Carelli! Ri muito com as loucuras iniciais sobre a criação da revista. Gerar e parir em menos de um mês não é fácil. Parabéns! A equipe é genial, não só pelos textos e sacadas, como também pela diagramação.

Marialda G. P. Begheto
Curitiba, PR

Só a afinidade pode explicar o enlace amoroso do Brasil com **BRAVO!**. Aquele verdadeiro, de Bertolucci. Aquele contagiante, do diretor Wagner Carelli. O meu amor incondicional. Eu amo **BRAVO!**. Uma amiga sempre chateia: "Eu moro na França, filho, leio *Cahiers du Cinéma*". *Cahiers du Cinéma*: revista, troféu, bíblia, motivo de orgulho para os franceses. Mas eu digo com todo gosto: "Sou mais minha **BRAVO!**".

Felipe Brust
Salvador, BA

Em setembro de 1998, tive em mãos o maior desafio de minha vida: inaugurar o Centro Cultural Usiminas com a *Mostra Internacional Itinerante Japão-Brasil*, idealizada para aquela ocasião. Com vários cabelos brancos a mais, conseguimos inaugurar no dia marcado. Cinco mil pessoas visitaram a mostra. Isso foi em Ipatinga, interior de Minas Gerais. E sabe do que mais? A revista **BRAVO!** publicou tudo em seu nº 14, de novembro de 1998. Quando enviei o material para lá, eu, particularmente, não acreditava que uma revista com "cara" de caranguejo, ou seja Rio–São Paulo, fosse publicar algum material de Minas e ainda mais do interior. Pois é, supresa! Em **BRAVO!** tem gente que conhece o Brasil. Eles têm faro. Parabéns, equipe de **BRAVO!**. Como o título do texto de Wagner Carelli, a revista é "o triunfo da paixão", pois é isso o que move a cultura deste país.

Daniel Gomes D'Oliveira
Ipatinga, MG

O texto do amor do leitor à revista (*O Triunfo da Paixão*) foi uma das melhores coisas que li nos últimos tempos. Parabéns pela revista!

João Carlos de Paula
São Paulo, SP

Juan Gutiérrez

Descobri **BRAVO!** por casualidade, numa recente viagem ao Brasil. Comprei a revista por causa da capa com Pedro Juan Gutiérrez (**BRAVO!** nº 24, setembro de 1999), cuja novela, *Trilogía Sucia de La Habana*, recomendo com ênfase e fervor. Deparei-me, além da entrevista de Gutiérrez, com uma revista bem-feita, bem escrita, bem desenhada, completa. Sobretudo, uma revista sem a petulância e o *divismo* que muitas revistas não conseguem evitar. Parabéns!

Guido Nejamkis
Buenos Aires, Argentina

A pauta do leitor

Discordo da carta do sr. Suênio Campos de Lucena (**BRAVO!** nº 25, outubro de 1999), carta bastante sóbria, diga-se de passagem, na qual diz que nesta revista impera a "crítica cáustica, a ironia, quase o escárnio (...) o ressentimento". As reportagens da revista são bastante sóbrias. Compare as reportagens feitas sobre o grupo Legião Urbana em **BRAVO!** e na revista *Veja*. Esta, sim, irônica, cáustica e sem nada a acrescentar.

Cláudio Camargo
via e-mail

Lendo a carta do leitor Suênio Campos, a crítica mais pertinente parece ser aquela ao bairrismo da revista, que jamais poderia se chamar revista de cultura brasileira, uma vez que cultura para **BRAVO!** parece ser aquilo que acontece no eixo São Paulo–Rio, salvo luminares respingos de um ou outro artigo sobre o que acontece fora desses Estados. E acho que não fica bem a autopromoção da revista que, segundo ela mesma, é "a mais confiável referência cultural da imprensa brasileira" e institui o Prêmio **BRAVO!**, julgado pelo "melhor elenco de críticos e jornalistas jamais reunidos na imprensa nacional". Espero que a revista se aproxime mais do Brasil em sua totalidade, não só geograficamente, mas também em seus multifacetados aspectos culturais.

Paulo H. M. Atanazio
Porto Alegre, RS

Gostaríamos de agradecer profundamente a divulgação de nosso festival, o 6º Porto Alegre em Cena.

Clarice Chwartzmann e Ivan Mattos
Porto Alegre, RS

Bravíssimo

Ao ler pela primeira vez a revista **BRAVO!** e, no dia seguinte, tornar-me assinante, fiz uma constatação: eu não sabia nada sobre cultura.

Andréia Taborda Assunção
São Paulo, SP

Onde erramos?

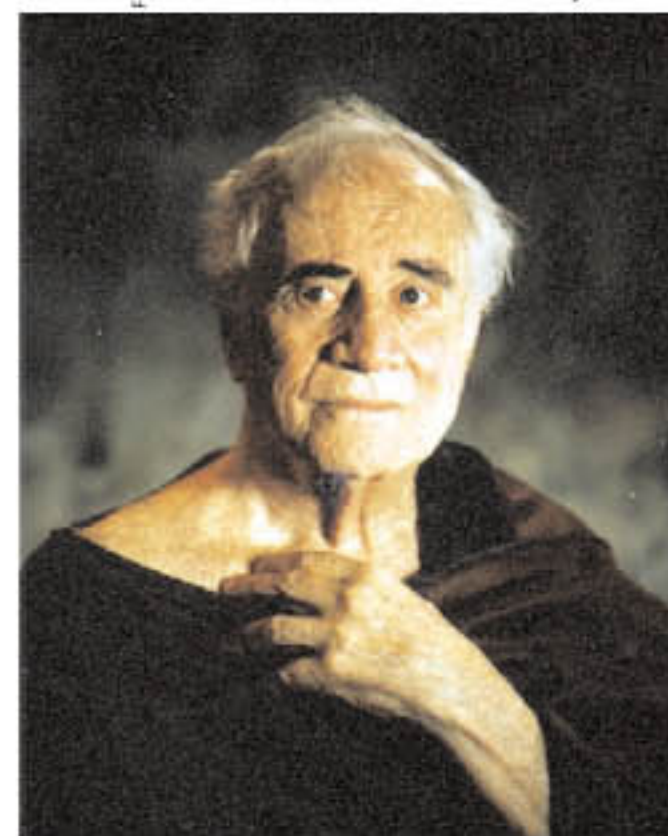
Na reportagem *Retratos das Cidades do Artista* (**BRAVO!** nº 25, outubro de 1999), é incorreta a informação de que *Giacomo Joyce*, de James Joyce, só havia sido publicado no Brasil, anteriormente, em jornal. O livro foi editado em 1985, pela Brasiliense, com tradução de Paulo Leminski.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

Três estrelas on line

Na edição eletrônica, os bastidores das entrevistas com Paulo Autran, Ana Botafogo e Manoel de Oliveira

Aproveite para conhecer na edição on line de **BRAVO!** os bastidores das entrevistas que resultaram nas matérias publicadas nesta edição com o ator Paulo Autran, a bailarina Ana Botafogo e o cineasta português Manoel de Oliveira. Os editores Vera de Sá e Jefferson Del Rios contam como foi o encontro com Autran, que está completando 50 anos de teatro e é considerado a maior expressão masculina do teatro brasileiro. A editora-contribuinte Ana Francisca Ponzio esteve com Ana Botafogo e se surpreendeu ao verificar que a bailarina, que cultiva uma arte geralmente considerada para poucos, é uma figura popular no Rio. Elisa Byington, correspondente de **BRAVO!** na Itália, entrevistou o cineasta português Manoel de Oliveira, a maior expressão do chamado cinema de arte português, e narra detalhes de seu encontro com este que já é uma lenda do cinema europeu que resiste à avalanche hollywoodiana.

Abaixo, a partir da esquerda, Autran, Ana Botafogo e Manoel de Oliveira: depoimentos exclusivos para **BRAVO! On Line**

FOTOS DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES / BRUNO VEIGA / FRANCISCO DE OLIVEIRA

Museu de novidades

BRAVO! tem sala exclusiva no MAM-Higienópolis, em São Paulo

BRAVO! inaugurou uma sala exclusiva no novo espaço que o Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera) abriu em Higienópolis (av. Higienópolis, 698, tel.: 0++/11/3662-5052). Essa espécie de posto avançado do museu está instalado numa casa projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo, em 1909, e abriga, além de auditórios e espaços para pequenas mostras, uma filial da loja do MAM. A sala de **BRAVO!** conta com uma hostess cultural que indica aos interessados os melhores espetáculos da cidade, as boas exposições de arte e os melhores programas nas áreas de literatura, cinema, teatro, dança e música. O visitante vai conhecer também as viagens culturais com o selo **BRAVO!** e poderá ir até a sede do MAM, no Ibirapuera, numa van posta pela revista à disposição dos interessados. O serviço é gratuito para quem tiver comprado o ingresso para visitar a casa. Há ainda no local um computador em que o visitante poderá acessar e conhecer o site de **BRAVO!** e as dicas culturais da semana.

MAM-Higienópolis: casa abriga sala de **BRAVO!**

Conversas sobre cinema

BRAVO! abre sala de bate-papo sobre o tema às segundas-feiras

Além dos bate-papos semanais com convidados da revista, que ocorrem todas as terças-feiras, às 18h, **BRAVO!** inaugura neste mês mais um serviço para os internautas. Todas as segundas-feiras, às 20h, a sala de bate-papo estará aberta aos visitantes que queiram conversar sobre cinema. Inicialmente, os bate-papos vão se dar somente entre internautas. Em breve, a revista vai convidar diretores, atores e produtores para participar da conversa. Para acessar a sala de bate-papo e ter mais detalhes sobre a atividade, entre no site de **BRAVO!** pelo endereço www.revbravo.com.br ou clique na seção *Revistas* da página inicial do Universo Online e, sem seguida, no ícone **BRAVO!**.

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*) e Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luciano Augusto de Araujo, Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, Ivana Bentes, João Máximo, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammi, Lígia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Sílvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Amir Labaki, Ana Pecoraro, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Antônio Siúlves, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Denise Lopes, Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Eliane de Abreu Santoro, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Eric Rahal, Esther Hamburger, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Paulo Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Alberto Nemer, José Castello, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Líbero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Marcos Augusto Gonçalves, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michael Kepp, Michele Moulatlet, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Montez Magno, Natasha Szaniecki (*Londres*), Nei Duclós, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olívio Tavares de Araújo, Patricia Palumbo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rodrigo Petrônio Ribeiro, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Tania Menai (*Nova York*), Tânia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

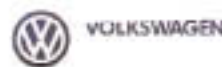
DIRETOR COMERCIAL: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi, Daniela Bezerra Dias. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: 0++/71/362-6665 – e-mail: pontodevista@e-net.com.br / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Minas Gerais – VC Editorial (Valter Cruz) – av. Prudente de Morais, 287, conj. 1.301 – BH – CEP 30380-000 – Tel. 0++/31/296-9093 – Fax: 0++/31/296-2168 – vceditor@net.com.br / Paraná – Cena Comunicações (Carlos Bianôr P. Santa Cruz) – av. Vicente Machado, 160 – conj. 83 – Centro – Curitiba – PR – CEP 80420-010 – Tel. 0++/41/222-2265 – Fax: 0++/41/324-8177 – cena@ifnet.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – triunvirato@openlink.com.br / Santa Catarina – Yuri Com. Repr. e Serv. de Publicidade Ltda. (Wagner) – r. Hilário Vieira, 49 – Centro – São José – SC – CEP 88103-235 – Tel./Fax: 0++/48/220-2443 – yurirep@matrix.com.br / **No Exterior**: Nikkei International (Mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Assinaturas e números atrasados: S&A – Central de Assinaturas – Tel. 0++/11/3641-1400 – Fax: 0++/11/832-7831 – e-mail: sa.assinaturas@uol.com.br
Serviço de Atendimento ao Assinante: Viviane Ribeiro, Viviane Travassos
Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800908090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4603 / 829-7202 (Redação) e 3046-4604 (Adm.) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Cochrane S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Softpress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

FOTO KEYSTONE

SEMPRE ALERTA

Cem anos esta noite

O que já veio do que viria e o que jamais virá

Por **Sérgio Augusto**

Este é o último ensaio do ano, do século e do milênio. Quanta responsabilidade, meu Deus! Nem por isso ele será melhor nem mais longo e menos ensaístico que os anteriores. Dar-lhe roupagem especial seria valorizar uma data de importância, a meu ver, altamente discutível. De qualquer modo, por mais que eu teime em acreditar que o novo século – e, por tabela, o novo milênio – só começa, mesmo, em 2001, não há como fugir ao fato de que o mundo inteiro, com a possível exceção da Austrália, dizem, estará comemorando sua chegada à meia-noite do próximo dia 31. Em assim sendo, no crepúsculo do vigésimo século e do segundo milênio, me pareceu quase uma obrigação arriscar palpites sobre o que está por vir ou, então, fazer um balanço do que passou – só neste século, não no milênio, pois meu espaço é modesto e, apesar das aparências, não vivi tanto quanto pensam. Como minha vocação para profeta é nenhuma e meu ceticismo não me permitiria pintar um futuro animador, achei mais conveniente, além de seguro, olhar para trás.

Adeus, ano velho, feliz ano novo. De clichê e reiteração, faz-se a novidade

Teria sido o século 20, como muitos acreditam, uma aberração na história da humanidade, uma centúria sem paralelos pela intensidade de sofrimentos e calamidades causados pelo homem?

É difícil dizer não a essa pergunta tendo em vista as guerras, os massacres e os genocídios que nos últimos 99 anos desmoralizaram não apenas o conceito de civilização, mas também a crença nos efeitos curativos e regeneradores do progresso tecnológico. Do ponto de vista técnico e científico, o homem evoluiu como nunca, nesse período, mas não o suficiente em outras esferas para tornar impossíveis o Holocausto, os crimes de Stálin, Pol Pot e Pinochet, a tragédia de Hiroshima, os banhos de sangue em Ruanda, Kosovo e Timor Leste. Com a colaboração da indiferença, banalizamos o mal, aperfeiçoamos a crueldade e universalizamos o sofrimento e o estoicismo. Não obstante, tivemos Ava Gardner e Marilyn Monroe, Garrincha e Fred

Astaire, Cole Porter e Tom Jobim, Matisse e Orson Welles, Groucho Marx e a PRK-30, Duke Ellington e Noel Rosa, Frank Sinatra e Oscarito, os westerns de John Ford e os musicais da Metro, Borges e Drummond, Ravel e Charles Parker, vinte razões entre muitas outras pelas quais eu agradeço não ter nascido em 1842, mas cem anos depois, e – dado fundamental – já com a penicilina à venda nas farmácias.

Como não me sinto psicologicamente preparado para ser xingado de saudosista, nostálgico e outros bichos, peço licença para voltar atrás no meu intento inicial, pôr de lado as demais razões pelas quais valeu a pena ter nascido no século 20 (claro que o ar-refrigerado, o cinema, o disco, o futebol, o lenço de papel, o fio dental, o band-aid, o fecho ecler, a casquinha de sorvete, o computador, o fax e a secretária eletrônica estariam na lista) e olhar para a frente, encarar o futuro, render-me, enfim, ao fátuo exercício de prognósticos para o século entrante. Como desconfio que jamais me sentirei psicologicamente preparado para as chacotas de que na certa serei alvo quando meus vaticínios forem fragorosamente desmentidos pela realidade dos fatos, resolvi apelar para a bola de cristal de um renomado futurólogo.

> A despeito de problemas, este século nos deu Ava Gardner, Garrincha, Fred Astaire, Cole Porter e Jobim

Quem pensou em Alvin Toffler, enganou-se. Toffler era um ilustre desconhecido 33 anos atrás, quando o futurólogo a que me refiro ganhou rios de dinheiro fazendo previsões para o ano 2000. Seu nome, Herman Kahn, há muito sepultado na memória de seus contemporâneos, talvez não diga nada às novas gerações, e muito menos o *think tank*, Hudson Institute, à frente do qual ele e sua equipe de oráculos, regiamente subsidiados, passaram pelo menos duas décadas especulando sobre o destino do mundo e da humanidade. Kahn, que não viveu o bastante para contabilizar seus erros e acertos, era um grandalhão careca, sósia do Antonio Carlos Villaça, cujas predições negativas sobre o Brasil lhe arrumaram um bocado de inimigos por estas bandas. Na mesma época em que Marshall McLuhan era o guru dos comunicólogos, Louis Pauwells e sua revista *Planète* faziam a cabeça dos fantasistas, e Daniel Bell reinava entre os crentes do fim da ideologia, o sorridente e *globetrotter* Kahn emplacou um best seller mundial, *O Ano 2000*, com uma centena de especulações sobre os 33 anos seguintes. Já não o tenho mais em minha estante, mas há dias encontrei um lauto resumo de suas profecias num caderno especial que o *Jornal do Brasil* inseriu na edição de 31 de dezembro de 1967. Se afinal confirmadas, o mundo seria, como era previsível, bem diferente deste que aí está.

Estaríamos hoje vivendo com mais dinheiro no bolso e menos dor na consciência pelas condições de vida dos pobres, pois até estes gozariam de melhor situação financeira. O Japão seria a terceira potência industrial do planeta, logo atrás dos Estados Unidos e da (acredite) União Soviética, o Clube Atômico já teria cerca de 50 países, as duas Alemanhas continuariam separadas, as fronteiras entre os países seriam praticamente as mesmas do final da década de 60 e nem valores nacionalistas – muitos menos estes, definitivamente em baixa, segundo Kahn – seriam capazes de alterá-las. "As ambições territoriais pertencem ao passado", sentenciou o futurologista. Que também assegurou que todo mundo enriqueceria, lenta ou rapidamente, "mas de um modo seguro". Seguro como o Titanic.

Amanhã Ano 2000 intitulava-se o suplemento especial do *JB*. Folheá-lo, após tanto tempo e tantas mudanças radicais ao nosso redor, é uma experiência tão divertida quanto ler um daqueles antigos romances de antecipação cheios de gafes sobre um futuro que já virou passado ou está prestes a virar presente. Na contracapa, um anúncio de página inteira, concebido em estilo de ficção científica, com astronauta e foguete, promovia um tecido de fibra sintética, o tergal, que, na época, julgava-se não apenas revolucionário, mas também eternamente na moda. Na capa, um trailer do maravilhoso mundo novo que três décadas depois teríamos: com menos conflitos e pouca violência, mais horas de lazer e melhores instituições de ensino, novas fontes de energia e outros valores que não os do bem-estar material (Kahn acreditou além da conta na influência do ideário hippie), sexo liberado e sem complicações.

Eles não vieram e nem eram a solução: o homem ainda só

FOTO KEYSTONE

Em nenhum momento passou pela cabeça de Kahn ou de qualquer de seus pupilos que o mundo pudesse tornar-se ainda mais conflituoso e violento por motivos banais, políticos, étnicos e religiosos. A ascensão do fundamentalismo islâmico e do yuppismo, as guerras separatistas, a decadência do ensino, a crise do petróleo, a *débâcle* do comunismo, a queda do Muro de Berlim, o vírus da Aids, o neoliberalismo e os estragos causados pela especulação financeira globalizada, a primazia do livre mercado, o desemprego endêmico, o doentio culto a celebridades, o politicamente correto – tudo isso escapou aos científicos búzios do Hudson Institute. Ou seja, nada do que de mais substancial aconteceu no mundo nos últimos 33 anos Kahn e suas cassandras conseguiram prever. Nem sequer nos Estados Unidos, na Alemanha ou no Japão, as pessoas estão trabalhando apenas quatro horas por semana e 39 semanas por ano, nem tendo suas vidas menos pautadas pelas "regras do mercado" e por "valores associados ao êxito e ao progresso pessoal".

> Sem recursos e com séculos de desvantagem, Nostradamus acertou mais previsões que Herman Kahn

Tirante certas previsões no campo tecnológico, sempre as mais fáceis de acertar, Kahn errou feio. A Internet, o fax, o videocassete, os pagers e os telefones celulares podiam ter sido previstos, e alguns o foram, até por desenhistas de quadrinhos. Mesmo nesse campo, o futurólogo quebrou a cara, ao acreditar que propulsores especiais ou suportes por campos magnéticos tornariam os transportes independentes da gasolina e outros combustíveis tradicionais, que no fundo do mar haveria colônias humanas permanentemente habitadas, locomovendo-se em submarinos de grande porte, e que os pais poderiam, já nos anos 90, trocar o sexo de seus filhos no ventre materno. Sem um *think tank* por trás e com quatro séculos de desvantagem, Nostradamus acertou muito mais.

Que os bons augúrios de Kahn se confirmem com atraso, são os meus votos para o novo ano e o novo século que nos esperam ali na esquina.

OUTRO TOM

Do Cânone à novidade

A Osesp será tanto melhor quanto souber ousar

Por Paul Mounsey

Faz mais de dois anos que o processo de reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo começou, e, durante todo esse tempo, o maior alvoroço da mídia se concentrou nos novos regentes John Neschling, seu assistente, Roberto Minczuk, e na engenhosa transformação da Estação Júlio Prestes na Sala São Paulo pela Artec Consultants Inc. Pouco se falou da orquestra em si. Qualquer um que venha acompanhando os concertos vespertinos das quintas-feiras na Sala São Paulo é testemunha de que o Brasil, finalmente, conta com uma orquestra sinfônica de porte internacional, um grupo formado por dedicados músicos profissionais, e não por funcionários públicos, um *ensemble* que demonstra real prazer em tocar em conjunto e estudar a música antes de se apresentar. Agora, os paulistanos têm um *locus delicti* onde ouvir música orquestral tocada com competência, sem pagar os olhos da cara e sem ter de se misturar com o esquálido rebanho de prodígios sem cérebro que usam o cenário da Música Clássica (sim, não esqueçamos as maiúsculas) como desculpa para desfilar o guarda-roupa, medindo a qualidade do espetáculo pelo preço do ingresso.

> O futuro da música está em abrir mão dos enfeites anacrônicos e das presunções de autonomia

Apesar de a Sala São Paulo ter sido comparada ao Musikvereinssaal, em Viena, há nela uma austeridade brincalhona (seria isso um ascetismo pós-moderno?) ausente nos excessos românticos do teatro austríaco. Ainda assim, a impressão que deixa é de uma de reverência abafada – uma mistura de museu com templo, preservando assim a estética enfadonha que guiou a construção de auditórios desde meados do século 19. Um museu é um edifício usado para armazenar e exibir objetos de interesse histórico. Um templo é um edifício usado para a adoração de uma divindade (ou divindades). Ali temos o ambiente que se julga apropriado até hoje para a apresentação do Cânone (ah, lá vêm as maiúsculas de novo!). O Cânone – obras que constituem o repertório-padrão do Ocidente, consideradas dignas de estudo, apresentação e gravação, também conhecidas como Grandes Clássicos (invariavelmente compostas por Homens Brancos Mortos), as

quais, espera-se, sejam consumidas por nós obediente e incondicionalmente, numa atitude coerente de humildade e respeito devotos. Herdamos esse conjunto de obras do século passado (é bom lembrar que Bach não se tornou Bach até que Mendelssohn o "descobrisse"), e tentamos adicionar os poucos compositores deste século que perderam valor de choque (Stravinsky, Bartók, etc.) e os que nunca tiveram tal valor (Glass, Gorecki, etc.). Esse repertório foi devidamente embalado e nos foi apresentado como o Evangelho.

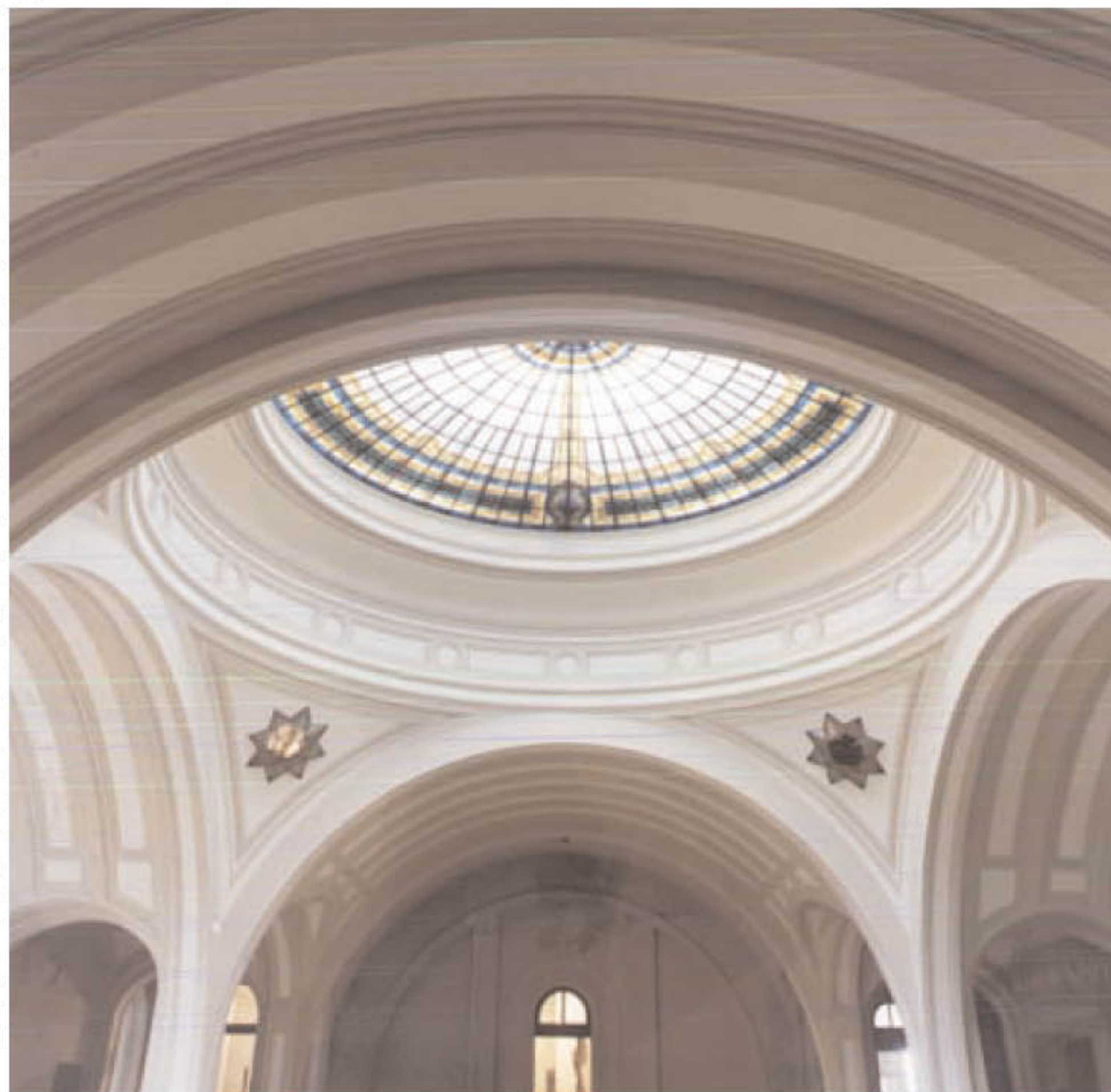
A música, hoje, parece desculpa esfarrapada para a autoglorificação de músicos e a expansão de um setor industrial

Nem por um momento estou sugerindo que cessemos de estudar e apresentar o Cânone (pessoalmente, eu acharia muito difícil viver num mundo sem Bach e Bartók), mas, a esta altura, já deveríamos ter aprendido a avaliar os parâmetros culturais e sociais de tal Cânone. Não basta mais dizer "esta é a grande música" sem maiores justificativas. A natureza abstrata ou não-representativa da música não é mais um argumento adequado para sua autonomia. A música não toma forma de acordo com princípios abstratos, auto-suficientes, divorciados de seu contexto social, político e econômico. Esse mito vem sendo demolido desde Theodor Adorno e Walter Benjamin.

A história da recepção da música corre paralela à da literatura e das artes visuais no sentido em que foi removida, no decorrer do século 19, para um esfera separada, repleta de rituais e atitudes pseudo-religiosos. O movimento romântico prenunciou a transformação de compositores, regentes e solistas em figuras xamânicas – o novo clero –, profetas divinamente inspirados para conceder a verdade transcendental, a nova aristocracia da sociedade burguesa – o nascimento do *star system*, por assim dizer, que Hollywood e o mercado pop adotaram mais tarde. É triste constatar que hoje, no fim do século 20, essa estética ainda reina soberana, sustentada pela mídia e pela indústria cultural que acha mais conveniente e lucrativo reduzir a música a um jogo entre personalidades e seu valor de entretenimento. A música hoje parece pouco mais do que uma desculpa um tanto esfarrapada para a autoglorificação de músicos e para o crescimento de um novo setor industrial. E, cavalheiros, aquelas roupas!! Quer dizer, os senhores estão tentando, deliberadamente, alienar seu público? O traje formal só serve para intensificar a atmosfera museu/templo. Quanto ao pingüim no pódio, a abanar a sua vara no ar... Bem, essa é uma outra história.

A nova Osesp representa uma maravilhosa oportunidade para o Brasil. No entanto, apesar de todo clamor de inovação e promoção de música nova, a maior parte do programa até agora tem se concentrado densamente no Cânone. Reproduzir um modelo estrutural que comprovadamente deu certo é uma coisa; copiar uma série de gestos simplesmente porque "sempre foi assim" é outra muito diferente. Se existe na sociedade contemporânea algum futuro e relevância para a música de concerto como definida agora (uma expectativa cada vez mais duvidosa), ela vai ter de se livrar dos enfeites anacrônicos e das presunções de autonomia e começar a indagar-se sobre a utilidade que tinha antes de se tornar uma mercadoria para as elites sociais.

FOTO CRISTIANO MASCARO

Detalhe da Sala São Paulo: morada do Cânone, abrigo da novidade

MERCADO ABERTO

Silêncio culpado

Gravadoras sonegam o Brasil aos brasileiros

Por **Jorge Caldeira**

Em meu ensaio de julho, dividi com os leitores de **BRAVO!** as frustradas peripécias para tentar encontrar uma gravação de *Asa Branca* na voz de Luís Gonzaga. Graças aos muito especiais leitores desta revista, posso agora continuar a história, em outro patamar. Há poucos dias, recebi um pacote em meu escritório. Foi enviado pelo leitor Ulrich Schwair, com uma carta bastante simpática. Dela transcrevo o seguinte trecho: "Pensei em lhe dar uma pequena satisfação. Estando convencido de que em Munique, na Alemanha, na loja de departamentos Beck, no Marienplatz – onde existe no setor de discos um stand de mais de dois metros só de música brasileira –, encontraria o CD desejado e passando lá no mês passado, não teve outra: pelo menos uma dúzia de CDs do Luís Gonzaga, com *Asa Branca* em primeiro lugar. Tenho muito prazer em oferecer este CD, esperando que não fique triste de ter que procurar a música brasileira no estrangeiro".

Com a carta, um CD de Luís Gonzaga produzido na França. A qualidade técnica é bastante boa: as gravações são indubitavelmente as originais. Foram remasterizadas por processo digital. Há um texto de apresentação assinado por Dominique Dreyfus (uma francesa, autora de uma biografia de Luís Gonzaga), que situa corretamente a obra para o público a que se destina. A única informação que falta são as datas das gravações. Quanto ao conteúdo, são 17 faixas, contendo uma bela seleção das melhores composições do artista.

Nossa memória deve depender de nós, apesar do péssimo serviço prestado pelas Ariolas da vida à cultura pátria

O CD me deu uma dimensão ainda mais exata do verdadeiro atentado que vem sendo praticado contra a memória de Luís Gonzaga. Além de *Asa Branca*, há ainda várias outras faixas importantes que não existem no mercado brasileiro: *Assum Preto*; a genial *Triste Partida*, com seus nove minutos; *Mangaratiba*; *Procissão* – e por aí vai.

Não falta no CD nem mesmo a informação de propriedade dos direitos autorais das obras. São todos de BMG/Ariola – Brasil. Essa "empresa" é a autora da façanha de construir uma situação em que o consumidor europeu é mais bem atendido que o brasileiro. Dispõe

de faixas remasterizadas, da capacidade de dispô-las como quiser no mercado, do poder monopolístico de negar aos consumidores brasileiros o que oferta a terceiros: a obra de um artista brasileiro, parte de nossa memória coletiva.

Luís Gonzaga não foi criado pela corja da Ariola. Não pertence a ela. Agindo como age com os consumidores do país, essa trempe me desperta uma imensa vontade de defender a pirataria — o único método coletivo que consigo imaginar para a preservação do direito dos brasileiros comuns de continuar a ouvir uma música de que gostam. Certamente, a coletividade de **BRAVO!** consegue escapar do cerco. Mas esta é uma revista rara, em que leitores e autores estão sempre no mesmo universo, em que gestos como o de Ulrich Schwair são possíveis — porque nesta coletividade existem meios para buscar na Alemanha os produtos brasileiros que faltam no Brasil.

Exatamente por causa dessa situação, os leitores de **BRAVO!** têm condições de levar adiante uma outra possibilidade, além da pirataria ou das viagens ao exterior. Podem alargar a porta estreita aberta pelo gesto do leitor. Não engolir gato por lebre. Protestar publicamente sempre que forem desqualificados como consumidores. Mostrar outros casos de atentado contra a memória nacional. Escrever para a revista e para a curriola da Ariola.

Assim talvez tenha fim uma situação notada pelo leitor em sua carta: "O problema bem freqüente é haver no Brasil pouca memória para valores históricos, principalmente quando estes valores, por qualquer razão, estão fora de moda".

No caso em questão, meu caro Schwair, não estão fora de memória por estarem fora de moda. Estão fora de memória por terem sido deliberadamente negados ao mercado, na suposição de que os brasileiros são consumidores idiotas e passivos, capazes de engolir qualquer atentado. Nossa memória deve depender de nós, apesar do péssimo serviço prestado pelas Ariolas da vida.

FOTO BRUNO VEIGA

Bloco do Papa-Angu, em Bezerros, Pernambuco: o Brasil que conhece o Brasil

O ANTILEVIATÃ

A burrice nacional 1

Por que os universitários brasileiros são tão estúpidos?

Por **Olavo de Carvalho**

Repetidamente um fenômeno tem chamado a atenção de professores estrangeiros que vêm lecionar no Brasil: por que nossas crianças estão entre as mais inteligentes do mundo e nossos universitários entre os mais burros? Como é possível que um ser humano dotado se transforme, decorridos 15 anos, num oligofrênico incapaz de montar uma frase com sujeito e verbo? É fácil lançar a culpa no governo e armar em torno do assunto mais um falatório destinado a terminar, como todos, em uma nova extorsão de verbas oficiais. Difícil é admitir que um problema tão geral deve ter causas também gerais, isto é, que não pertence àquela classe de obstáculos que podem ser removidos pela ação oficial, mas àquela outra que só nós mesmos, o povo, a "sociedade civil", estamos à altura de enfrentar, não mediante mobilizações públicas de entusiasmo epidérmico, e sim mediante a convergência lenta e teimosa de milhões de ações anônimas, longe dos olhos turvos da nossa vã sociologia.

> A condição mais óbvia para o desenvolvimento do conhecimento é a organização do saber, o que não se faz no país

Ora, a condição mais óbvia para o desenvolvimento da inteligência é a organização do saber. Nossas energias intelectuais mobilizam-se mais facilmente em torno de uns poucos núcleos de interesse fortemente hierarquizados do que numa dispersão de focos de atenção espalhados no ar como mosquitos. Discernir o importante do irrelevante é o ato inicial da inteligência, sem o qual o raciocínio nada pode senão patinar em falso em cima de equívocos. Se, porém, cada homem tivesse de realizar por suas forças essa operação, reduzindo a um esquema quintessencial de sua própria invenção a totalidade dos dados disponíveis no ambiente físico, milhões de vidas não bastariam para que ele chegasse a obter um começo de orientação no mundo. A cultura, impregnada na sociedade em torno e resultado de sucessivas filtragens da experiência acumulada, dá pronto a cada ser humano um quadro dos ângulos de interesse essencial, de modo que não resta ao indivíduo senão operar nesse mostruário um segundo recorte, em conformidade com os seus interesses pessoais.

Quando digo que a cultura está impregnada na sociedade em tor-

no, isso significa que a seleção dos pontos importantes transparece na organização das cidades, nos monumentos públicos, no estilo arquitetônico, nos museus, nos cartazes dos teatros, na imprensa, nos debates entre as pessoas letradas, nos giros da linguagem corrente, nas estantes das livrarias e, *last not least*, nos programas de ensino.

Quem quer que desembarque num país qualquer da Europa ou em alguns da Ásia já obtém, por um primeiro exame desse mostruário, uma visão bem clara dos pontos de interesse mais permanente, que constituem uma espécie de fundo de referência cultural, bem distinto dos focos de atenção mais atual e momentânea que se recortam sobre esse fundo sem encobri-lo. Só de andar pelas ruas, o cidadão aí pode enxergar os marcos que o situam num lugar preciso do mapa histórico, desde o qual ele pode medir quanto tempo as coisas duraram e qual a sua importância maior ou menor para a vida humana.

Se ele olha para os cartazes dos teatros, nota que certas peças estão sendo reencenadas neste ano porque são reencenadas todos os anos, ao passo que outras, que fizeram algum sucesso no ano passado, desapareceram do repertório. Basta isso para que ele adquira um senso da diferença entre o que importa e o que não importa.

No Brasil, tudo é uma agitação superficial, onde o efêmero parece eterno, e o centro do mundo está no irrelevante

Ao entrar em qualquer livraria, o contraste entre as estantes onde estão sempre expostos os mesmos títulos essenciais e aquelas onde os lançamentos mais recentes se revezam mostra-lhe a diferença entre o patrimônio escrito de valor permanente e o comércio livreiro de alta rotatividade. Na escola, ele sabe que vai aprender certas coisas que seus pais, avós e bisavós também aprenderam, e outras que são novidade e que talvez terão desaparecido do currículo na geração seguinte. Tudo, em suma, no ambiente plástico e verbal contribui para que o indivíduo adquira, sem esforço consciente, um senso de hierarquia e de orientação no tempo histórico, na cultura, na humanidade.

No Brasil isso não existe. O ambiente visual urbano é caótico e disforme, a divulgação cultural parece calculada para tornar o essencial indiscernível do irrelevante, o que surgiu ontem para desaparecer amanhã assume o peso das realidades milenares, os programas educacionais oferecem como verdade definitiva opiniões que vieram com a moda e desaparecerão com ela. Tudo é uma agitação superficial infinitamente confusa em que o efêmero parece eterno e o irrelevante ocupa o centro do mundo. Nenhum ser humano, mesmo genial, pode atravessar essa *selva selvaggia* e sair intelectualmente ileso do outro lado.

Largado no meio de um caos de valores e contravalores indiscerníveis, ele se perde numa densa malha de dúvidas ociosas e equívocos elementares, forçado a reinventar a roda e a redescobrir a pólvora mil vezes antes de poder passar ao item seguinte, que não chega nunca. Nesse ambiente, a difusão das novidades intelectuais, em vez de fomentar discussões inteligentes, só pode atuar como força entrópica e dispersante. Não há nada mais consternador do que uma inteligência sem cultura, despreparada, nua e selvagem que se nutre do último *vient-de-paraître* e arrota uma sucessão de perguntas cretinas em que a sofisticação pedante do raciocínio se apóia na mais grosseira ignorância dos fundamentos do assunto.

Acrescente-se a esses ingredientes a arrogância juvenil estimulada pelas lisonjas demagógicas da mídia, e tem-se a fórmula média do estudante universitário brasileiro. É impossível discutir com ele. Quando a mente assim deformada entra a produzir objeções numa discussão, seu interlocutor culto e bem intencionado, se não é muito enérgico no emprego da vara-de-marmelo, leva desvantagem necessariamente: quem pode vencer um debatedor tenaz que, confiante na aparente correção formal do seu raciocínio, está protegido pela própria ignorância contra a percepção da falsidade das premissas? A um sujeito assim não cabe a gente ensinar. Cabe apenas transmitir-lhe as informações faltantes – educá-lo, em suma.

A menina assume a lousa: educação que não conduz e é conduzida

FOTO KEYSTONE

A segunda parte do ensaio de Olavo de Carvalho será publicada na próxima edição

NOVAS MITOLOGIAS

O slogan da barbárie

A cultura do medo mistifica a violência urbana

Por Fernando de Barros e Silva

"Eu já fui assaltado." São Paulo ficou cheia de adesivinhos com essa inscrição; difícil sair na rua sem cruzar com um ou muitos carros portando a frase "Eu já fui assaltado". O slogan faz parte da campanha publicitária de uma rádio paulistana, mas adquiriu vida própria, transformou-se numa espécie de coqueluche da classe média motorizada. O que pensar desse fenômeno? O que, exatamente, incomoda no adesivo? A quem ele é endereçado? É contra quem ou a favor do quê? Finalmente, quem é esse sujeito que grita em silêncio: "Já fui assaltado"?

Chama atenção, antes de tudo, a primeira pessoa – "eu" –, como se o portador do slogan quisesse romper um isolamento que ele, no entanto, reforça. São mônadas sociais, indivíduos encapsulados em seus carros e em si mesmos que confessam, como se quisessem estabelecer com os outros uma anti-solidariedade coletiva, cuja plataforma comum se resume à condição de vítima – "já fui assaltado". O carro se transforma no veículo de uma esfera pública que não existe, foi privatizada, e o adesivo, por sua vez, se dirige a todos e a ninguém, ou aos iguais imaginários: "Veja, sou uma vítima da sociedade, como você, já fui assaltado". O recado tem o aspecto de uma revolta fria, e sua frieza como que reproduz a indiferença diante da violência que seus portadores parecem reclamar do poder público. Todos se sentem lesados ou traídos pelo Estado, como se este lhes negasse a sua própria segurança, e não como se fosse responsável pela segurança pública, conceito banido do horizonte da campanha. Ela não propõe nada, não afirma nada, não procura estabelecer nenhum elo coletivo a não ser o da anti-solidariedade; é antes contra o Estado, o pai relapso, mas também genericamente contra "a sociedade" que o adesivo se rebela – ambos encarnam a figura do Outro, ao mesmo tempo em que cada indivíduo anônimo se torna um inimigo potencial, diante de quem só cabe a desconfiança ou a indiferença. Estamos, por assim dizer, no reino da "guerra de todos contra todos" de que falava o filósofo Thomas Hobbes ao descrever o estado de natureza, aquele que antecede o contrato social e inviabiliza a vida em sociedade.

Isso não significa, obviamente, que estejamos vivendo de fato num estado hobbesiano, de resto uma construção lógica que opõe estado de natureza e vida em sociedade, partilhada por todos os pensadores ditos contratualistas, Locke e Rousseau entre eles, para citar dois dos mais célebres. O indivíduo que adere à campanha paulistana, porém, age como se estivesse vivendo de fato numa espécie de "guerra de todos contra todos", e é esse imaginário de classe média, profundamente reacionário e autoritário, que precisa ser mais bem analisado. Não é à toa que a referência a Hobbes, pressuposta na campanha publicitária, tenha aparecido de maneira explícita num artigo assinado por Stephen Kanitz nas páginas da revista *Veja* do mês passado. O texto em questão, *O Fim do Contrato Social*, é uma espécie de súmula do conservadorismo e, ao lado do adesivinho, ajuda a compor um painel da selvageria contra a qual supostamente se coloca. Dito de forma direta: a maneira como a elite se relaciona com a violência e com o horror social é, ela própria, um sintoma e um momento nada desprezível desse horror.

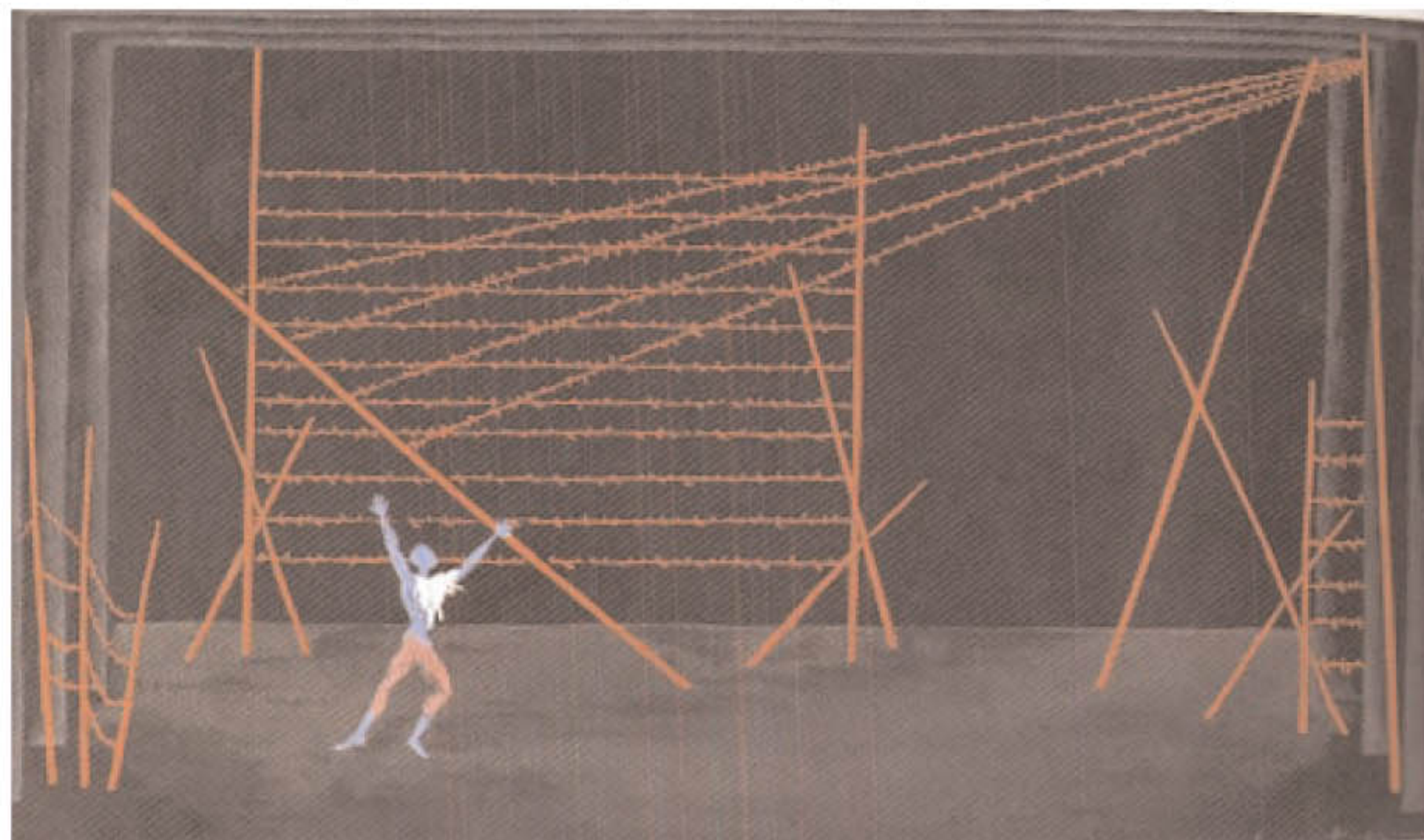
A forma como a elite se relaciona com a violência e com o horror é, ela própria, um sintoma e um capítulo do horror

Os conservadores adoram números, e Kanitz, que não escapa à regra, os apresenta em profusão para iludir a boa-fé do leitor. O autor começa dizendo que em São Paulo há 55 assassinatos por 100 mil habitantes ao ano. A chance de que você seja vítima de um deles é de 0,05%. Até aí, tudo bem. O delírio conservador vem a seguir. Reproduzo o essencial de seu argumento para mostrar depois por que é completamente falso. Diz Kanitz: "Se sua expectativa de vida for de 72 anos, típica de leitor ou leitora de *Veja*, a probabilidade de ser assassinado pula para quase 4%, ou uma chance em 25 (...). Se você for casado e tiver a média de 2,8 filhos, a possibilidade de um de seus entes queridos ser assassinado sobe para quase 20%. Uma chance em cinco. Se você incluir os seus pais, seu sogro e sua sogra, as chances aumentaram para 34 mil em 100 mil, ou uma chance em três. Incluindo seu irmão, cunhada, 2,8 sobrinhos, e se sua esposa incluir a irmã,

cunhado e mais 2,8 sobrinhos, o perigo de alguém da família ser assassinado aumenta para 72%. Ou quase três chances em quatro". Depois de fazer essa projeção delirante, o autor conclui: "Após 499 anos, o Brasil volta ao estado de natureza retratado por Thomas Hobbes, em que imperava a guerra do homem contra o homem".

Imagino quantos leitores de *Veja* não foram ludibriados por esse argumento falaz. Ele é delirante por uma simples razão, numérica, como gosta o autor. No Jardim Paulistano, no bairro da Consolação e em Perdizes, por exemplo, o índice de assassinatos para cada 100 mil habitantes é, respectivamente, de 2,4, 3,6 e 8,9, e não, como sugere o autor, de 55. Já na periferia da cidade, por exemplo, em Guaianazes (ao leste), em Brasilândia (ao norte) e no Jardim Ângela (ao sul), o índice de assassinatos por 100 mil habitantes é, respectivamente, de 88, 84,8 e 84,6, muito superior aos 55 que fazem a média da cidade. Isto é, na sua parte rica, São Paulo apresenta índices de criminalidade próximos aos dos Estados Unidos ou da Europa; já na sua periferia pobre, esses índices estão entre os piores do mundo. Repare no contraste dos números. São dados técnicos, apresentados pelo Seade (Serviço Estadual de Análise de Dados), que demonstram, sem deixar margem para dúvidas, haver uma relação imediata entre miséria e violência. Demonstram também o que todos já sabemos, ou deveríamos saber: há um apartheid social na cidade, como há também no país. As vítimas dessa tragédia não são os leitores de *Veja* nem os portadores do adesivo. O que concluir disso? Muitas coisas, entre elas que a elite paulistana não tem pálida noção da cidade em que vive. Essa elite, aliás, abdicou de viver na cidade; vive enclausurada em seus próprios fantasmas, cercada em condomínios, fechada em carros blindados, divertindo-se e consumindo em shopping centers. Não é à toa que a tragédia do MorumbiShopping, no mês passado, foi tratada pela mídia com estardalhaço e sensacionalismo. Não há dúvida de que o episódio foi excepcional e que seu ineditismo como que justifica a atenção a ele dedicada, mas não da forma como se deu. Ocorre que há uma relação entre a revolta privada estampada nos adesivos, a mistificação acerca da violência urbana exemplificada pelo artigo citado, a vitimização da camada bem-posta da sociedade e a espetacularização do assassinato no shopping. A ilusão da "guerra de todos contra todos" como que se autojustifica e encontra respaldo na mídia para prosperar. Há mesmo uma secreta euforia partilhada entre mídia e seu público na forma com que o caso do shopping foi tratado. Encharcada de cinema americano até os ossos, a elite pode ao mesmo tempo se divertir com a banalização da violência virtual que vê na tela, glamourizada, e sentir-se vítima da violência real, da qual ela é objeto apenas residual, e a qual reforça com seu comportamento bárbaro.

Todos se sentem lesados ou traídos pelo Estado, como se este lhes negasse a sua própria segurança

Cenário para *Sonata de Angústia*, de Darcy Penteado: o sítio da solidão e do medo

A obra de Zeus

Paulo Autran comemora meio século de carreira e defende um teatro sem adjetivos nesta entrevista exclusiva

Por Jefferson Del Rios e Vera de Sá

À direita, o ator no palco do TBC, em foto de Eduardo Simões, 1999. À esquerda, de cima para baixo: em *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, 1954; em *A Tempestade*, de Shakespeare, 1994; em *Na Terra como no Céu*, de Fritz Hochwälder, 1953; em *Édipo Rei*, de Sófocles, 1967

No dia 13 de dezembro de 1949, Paulo Autran subiu ao palco para viver seu primeiro personagem como profissional: interpretou Zeus. A peça era *Um Deus Dormiu lá em Casa*, de Guilherme Figueiredo, e ele contracenava com outra estreante, Tônia Carrero. Hoje, depois de 50 anos, Paulo tem seu lugar garantido no Olimpo do teatro brasileiro. Com mais de cem montagens no currículo — um dos mais ecléticos e prestigiosos repertórios entre os atores brasileiros —, Paulo não abandona a cena. Neste mês, além de ter sua assinatura na direção de *Pai*, texto de Cristina Mutarelli, com Bete Coelho, em cartaz no Teatro Crowne Plaza, em São Paulo, se prepara para atuar no filme *Enquanto a Noite não Chega*, de Guilherme de Almeida Prado, e escolhe qual, entre os cinco textos que estuda, a peça que começará a ensaiar no começo do próximo ano. Esta será a comemoração que, aos 77 anos, esse advogado de formação se permitirá por meio século de palco.

Carioca de nascimento e paulista por adoção, até 1956 Paulo fez parte do histórico elenco do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Homem de teatro por excelência, com passagens pelo cinema e pela televisão, nunca evitou os grandes desafios da dramaturgia ocidental clássica e contemporânea, nem teve preconceitos com nenhum tipo de gênero. Na entrevista exclusiva a **BRAVO!** que se segue, Paulo Autran fala de atores, palcos, crítica – e de uma história que faz parte da cultura brasileira.

BRAVO!: Você tem uma carreira que inclui várias montagens de Shakespeare, tragédias gregas, grandes autores contemporâneos, comédias leves, musicais. Houve algum critério na construção desse repertório?

Paulo Autran: Eu não sei a que atribuir isso. Freqüentemente dizem que construí uma carreira muito inteligentemente. Eu nunca pensei em construir a minha carreira, ela foi sendo construída por acaso. Eu fui o primeiro ator profissional a montar Beckett no Brasil: *Fim de Jogo*, em 1960. Quer dizer, eu sempre gostei de fazer experiências, sempre. Minha mania é experimentar uma coisa nova. Por isso que eu chamei vários diretores novos para trabalhar comigo, gente nova. Acho que, se o ator não se recicla, ele acaba virando uma caricatura de si mesmo. Já vi acontecer em tantas carreiras... E acho que até agora ainda não virei caricatura de mim mesmo.

Você contracenou com grandes atrizes. Teve alguma que o impressionou mais ou que tinha maior afinidade cênica com você?

Adorei trabalhar com Cacilda Becker, com Cleyde Yaconis, com Natália Thimberg, com Tônia Carrero, com Teresa Rachel... Teresa é uma das poucas atrizes que têm o dom da tragédia. Porque, é engraçado, pouquíssimas têm. Glauce Rocha tinha, Margarida Rey tinha. Das atrizes brasileiras, que eu saiba, só essas três tiveram o dom da tragédia, nenhuma das outras tem.

O que é exatamente o dom da tragédia?

É ter o dom de fazer uma peça trágica e convencer. O que muito poucos atores e muito poucas atrizes têm. Há grandes atrizes que não têm o dom da tragédia.

E você acha que sem ele fica uma coisa meio caricata, meio formalista?

Fica... você vê o esforço... não atinge uma coisa de grandeza que a tragédia tem, que é o épico. Há atrizes maravilhosas para drama, comédia, inigualáveis. Mas tragédia não conseguem fazer. Fernanda Montenegro não tem o dom da tragédia. A Fedra dela não foi absolutamente seu melhor trabalho. Nem a Cacilda tinha, ela que fazia drama de uma maneira extraordinária. Marília Pêra é ótima atriz, mas também não tem o dom da tragédia.

Em 50 anos, qual foi o momento mais constrangedor que você viveu em cena?

A estréia de *Um Deus Dormiu lá em Casa* em Santos. Nós já tínhamos feito a peça no Rio de Janeiro, em São Paulo, e no dia da estréia em Santos eu fui para a praia com a Tônia, e ela disse: "Vamos fazer um ensaio?". E eu: "Meu Deus, não precisa, a gente já fez essa peça tantas vezes!". Mas aí, quando eu entrei em cena, me esqueci do texto, e a Tônia me soprou. Três frases depois eu tornei a esquecer, e ela tornou a soprar o texto para mim. Na terceira vez que eu esqueci, ela olhou bem cínica para minha cara e disse: "O quê? Eu ir para lá? Vou!". Saiu de cena e me deixou sozinho. Foi um momento terrível!

Abaixo, Paulo com Karen Rodrigues em *Tartufo*, de Molière, 1985. Na foto maior, com Bete Coelho, a quem dirigiu em *Pai*, de Cristina Mutarelli, em cartaz em São Paulo: "A essência do ator é a imaginação. É o melhor caminho para se chegar a um personagem. E, tendo um nível cultural um pouco maior, a imaginação do ator voa mais longe. Isso de que 'baixa o personagem' é canastrice pura"

FOTOS ACERVO PESSOAL / EDUARDO SIMÕES

Você tem alguma superstição para entrar em cena?

Nenhuma. Não bato três vezes, não faço figa, não me benzo, nada, nada, nada.

Você já disse que, como ator, não tem método, que se submete ao método do diretor com quem está trabalhando. Como diretor, qual é o seu método?

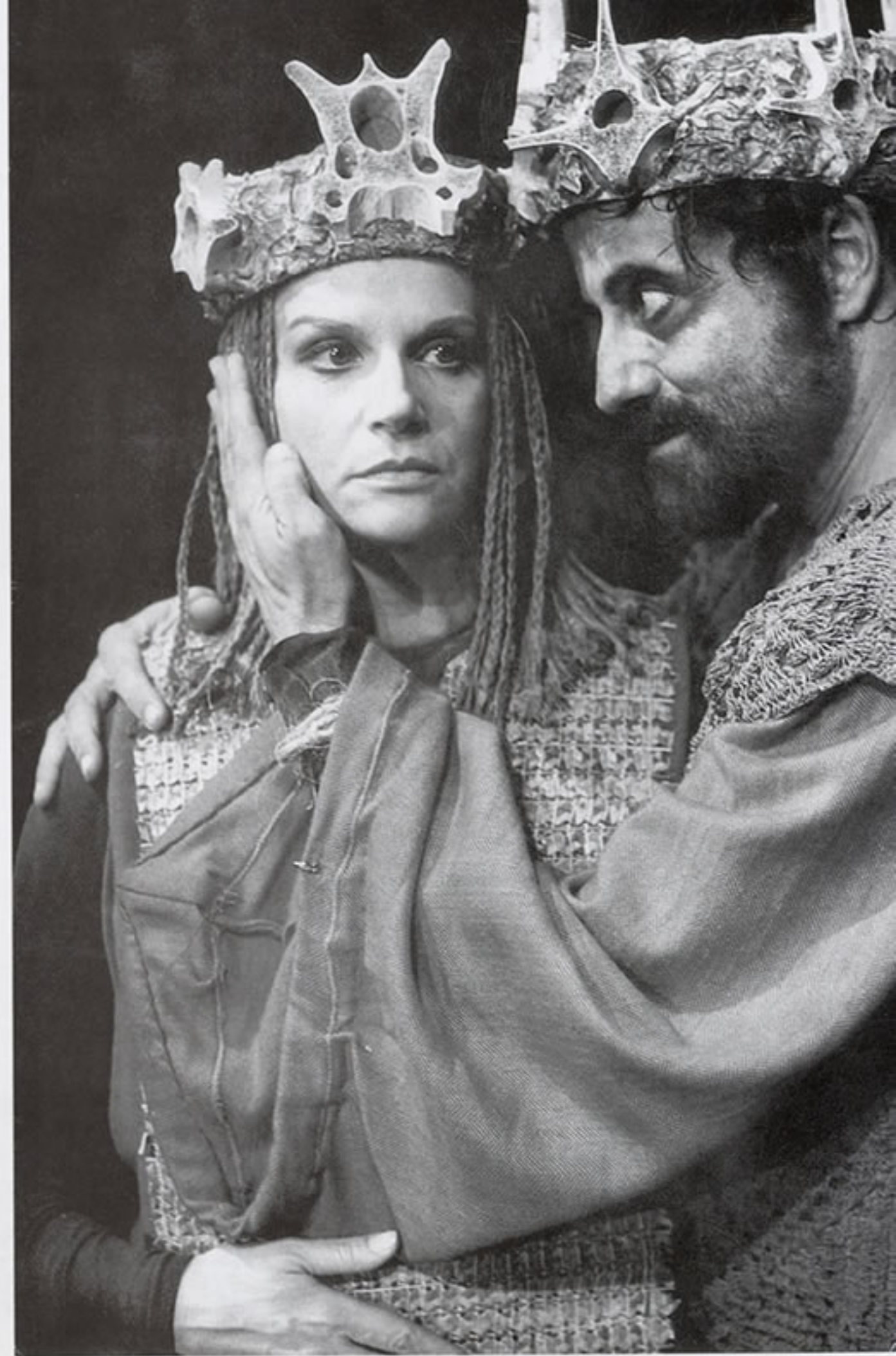
Estudar a peça, estudar muito a peça. Que na verdade é o meu método como ator também: estudar muito a peça, depois ver dentro da peça qual é a função do personagem. E em seguida ver isso em cada cena. E depois, principalmente, a questão do subtexto, quer dizer, por que é que o personagem diz aquelas palavras, o que o personagem pensa e sente ao dizer aquelas palavras.

Esse método que você acabou de descrever tem muito com o sistema que os diretores italianos, sobretudo Adolfo Celi, trouxeram para o TBC, onde você, de certa maneira, se formou.

Eu acho que todos os grandes diretores trabalharam assim. Celi trabalhava assim. É claro que o Stanislavski trabalhava assim. Todos os diretores que gostam de teatro, que gostam de texto, trabalham assim. Todos, menos aqueles que eram diretores de teatro contra o teatro, como Gordon Craig, por exemplo, que tinha ódio do ator, queria fazer teatro de bonecos, achava que o ideal seria ter robôs fazendo os papéis. Tem também aquele diretor em fase inicial de carreira, em que quer exibir a sua criatividade, e então faz coisas que não interessam ao texto, que não interessam à compreensão da platéia, não interessam a nada, mas, visualmente, às vezes fica bonitinho, não é?

Qual o papel da intuição na construção de um personagem?

A intuição às vezes vem e às vezes não vem. Pode acontecer, numa construção de um personagem, aquele dia abençoado de intuição, e de repente você está fazendo o personagem. E tem outras vezes em que esse dia não chega. Vem a temporada toda, a temporada acaba, e você diz: "Não teve aquele dia". Aí é triste. Você faz porque o texto te leva, o teu personagem te leva, mas você sabe que não atingiu, digamos, o fundo, não foi lá. Acontece. O mais engraçado é que a sua opinião nem sempre coincide com a dos outros. Às vezes você acha que chegou, criou o personagem, e não é a interpretação que agrada mais nem aos amigos, nem aos críticos, nem ao público.

FOTO ACERVO PESSOAL

Acima, com Tônia Carrero em *Macbeth*, de Shakespeare, montagem de 1970, direção de Fauzi Arap: "Quando estreou no Rio, no final a gente cantava *Pra Frente Brasil*, aquele hino do futebol". Paulo guarda melhores lembranças de *Liberdade, Liberdade*, 1965, colagem de textos com direção de Flávio Rangel, que marcou seu posicionamento político

E essa história do ator em que "baixa o personagem", o "ator cavalo"?

Isso é canastrice pura. Eu me lembro uma vez em que bati na porta do camarim de uma atriz, e ela, com uma voz assim meio morta, respondeu: "Um momento...". Depois, quando entrei, ela disse: "Desculpe tê-lo feito esperar, mas é que o personagem ainda não tinha saído de dentro de mim". Me deu uma vontade de rir...

Você foi um autodidata. O que você acha de escolas de teatro?

Eu fui autodidata, mas fiz expressão corporal, fiz um mês de mímica com Marcel Marceau, estudei voz com vários

professores, fiz várias coisas. As escolas de teatro acho essenciais. Fazer um curso de teatro é o melhor caminho para alguém saber se tem vocação, ou se quer fazer teatro profissional.

Você chegou a sentir falta alguma vez de uma formação específica?

Para ser sincero, não. Mas tenho certeza que teria evoluído muito mais rapidamente se tivesse feito uma escola.

Algumas propostas, como a de Grotowski, foram referências fortes nos anos 60. Você acompanhava?

O Grotowski eu nunca vi. Mas eu antipatizava muito com a idéia capital dele, que era fazer espetáculo só para 45 pessoas. Depois, essa idolatria pelo corpo do ator... Eu acho que o corpo é muito importante, expressão corporal, ter um corpo ágil e capaz de expressar qualquer coisa, mas não acho que seja a essência do ator. Eu acho que a essência é imaginação.

No sentido de composição de personagem?

É. O louco que você imagina tem muito mais credibilidade do que o louco que você vai estudar num hospício e imita. O louco que você cria com sua imaginação é muito mais autêntico. E, tendo um nível cultural um pouco maior, a sua imaginação evidentemente voa mais longe. Usar a imaginação é o melhor caminho para você chegar a um personagem.

Qual foi o ator que mais o impressionou?

Acho que "o" ator do século 20 é, sem dúvida nenhuma, o Laurence Olivier. Porque foi um homem de teatro completo, um homem de televisão completo, um homem de cinema completo. Diretor de uma capacidade extraordinária e um ator efetivamente excepcional. Eu tenho enorme admiração por ele, embora jamais tenha me passado pela cabeça imitar Laurence Olivier, ou querer ser como ele.

Você falou uma vez que televisão é coisa de funcionário público. Agora, quando já existe uma geração de atores formados na e para a televisão, você mudou de idéia?

Se você prestar bem atenção, os melhores atores de televisão são todos atores de teatro, todos têm uma formação teatral. A única boa atriz de televisão que não tem formação teatral é a Glória Pires. É a única, única. Todos os outros bons ou fizeram escola de teatro ou continuam fazendo teatro.

Está havendo uma proliferação de casas de espetáculos muito grandes. Você não acha problema fazer uma peça para 3 mil pessoas?

Quando eu estava numa fase da minha carreira em que procurava o absoluto, digamos assim, minimalismo de interpretação, quer dizer, estava preocupado em botar o personagem nas suas mínimas nuanças por dentro, foi quando eu fiz *Traições*, do Harold Pinter, em 1982. Eu estava lendo o livro do Vittorio Gassmam, em que ele dizia que o que interessa a ele é ter cada vez mais público e que o teatro deve ser feito em pinceladas largas para poder atrair multidões... E defendia essa tese. Eu pensei: "Engraçado, como é que a gente pode ter em alguns momentos da vida uma opinião completamente divergente. Então eu já fui fã do teatro para grande multidão, do teatro de pinceladas largas, para chamar gente, para o teatro ter um público maior, cada vez maior. E já tive a minha fase de... O que interessa é que... não quero fazer nenhum esforço para chegar ao espectador. Eu quero que o espectador venha até mim se quiser vir até mim. E confesso que, conforme a peça, eu oscilo entre essas duas tendências.

Abaixo, com Maria Della Costa em *Ralé*, de Gorki, 1951, direção de Flaminio Bollini Cerri, um dos diretores estrangeiros que fizeram a glória do TBC, "a maior revolução havida no teatro brasileiro no século 20. Porque o TBC deu um salto qualitativo que nenhum dos outros deu. Se não tivesse havido, provavelmente não teria havido um grupo interessado em fazer o Teatro de Arena nem o Zé Celso teria aparecido. Nós do TBC tínhamos fé num ideal, que era fazer bom teatro". Paulo voltou ao TBC restaurado para a foto de Simões (embaixo)

Você disse que uma vez se surpreendeu quando um crítico qualificou uma interpretação sua como brechtiana, o que você não tinha nem idéia do que era. Você se interessou em estudar?

Li muito a teoria do Brecht, de interpretação. Mas eu acho que o Brecht tinha razão no final da vida, quando disse que aquilo tudo eram experiências que ele fazia. E eu acho que a melhor prova de que a teoria dele não é o único caminho é a interpretação da mulher dele (*Helene Weigel*). Ela entrava em cena, e as lágrimas pulavam: ela comovia a platéia profundamente, sempre. Então, se Brecht admitia isso em casa, por que na casa dos outros ele quer uma coisa diferente? E, depois, não é verdade que a emoção impeça a compreensão e o raciocínio. Você, muitas vezes, está vendo um espetáculo que te emociona profundamente e você sai dali e raciocina muito claramente, muito friamente sobre tudo a que você assistiu. Então, não acho que seja verdadeiro esse ponto de partida da teoria dele, que a emoção impede o raciocínio.

Qual é o teatro que mais lhe interessa?

É o teatro sem adjetivos, é o teatro que abrange qualquer caminho, desde que haja uma comunicação com a platéia.

O TBC foi uma espécie de alvo preferido das críticas dos grupos que surgiram depois, o Oficina e o Arena principalmente. Como é que você viu esse movimento daquela época?

Eu acho que a maior revolução havida no teatro brasileiro no século 20 foi o TBC. Porque o TBC deu um salto qualitativo que nenhum dos outros deu. Se não tivesse havido o TBC, provavelmente não teria havido um grupo interessado em fazer o Teatro de Arena, Zé Celso (*Martinez Corrêa*) não teria surgido, os bons críticos – Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi – não teriam aparecido. O Arena foi criado à imagem e semelhança do TBC. A primeira peça que eles levaram foi uma peça francesa. Depois, levaram uma peça inglesa. Então, o Arena começou como uma tentativa de conservar a mesma orientação do TBC. O Augusto Boal (*do Arena*) foi quem trouxe dos Estados Unidos outras idéias e principalmente quem introduziu no teatro brasileiro a idéia de retratar a realidade brasileira. Como eles dependiam muito dos estudantes, então ele ia a tudo quanto era universidade de São Paulo e denegria muito o TBC, dizia que o TBC era um hobby de grã-finos, para grã-finos. O que não era verdade: nenhum de nós, atores, era grã-fino, e o que se trabalhava no TBC era uma barbaridade. Agora, o Arena foi muito importante por ter introduzido a realidade brasileira no teatro.

O TBC não tinha essa preocupação?

É muito engraçado que uma das críticas que se fazem ao TBC é não ter tido nenhuma preocupação com autores brasileiros, com os problemas brasileiros. Mas, quando você pensa nos autores que havia antes, realmente não dava para fascinar nenhum diretor.

Você está dizendo que o TBC tinha falta de matéria-prima dramatúrgica para tratar da realidade brasileira?

FOTO ACERVO PESSOAL / EDUARDO SIMÕES

FOTO FREDI KLEEMANN/ARQUIVO MULTIMEIO/DIVISÃO DE PESQUISA-IDART-CCSP

Com Cacilda Becker (acima) em *Antígone*, de Jean Anouilh, 1952, direção de Adolfo Celi, que Paulo considera o grande diretor do TBC: "Celi provou que era possível manter um grande elenco contratado anualmente e fazer sempre espetáculos de alta qualidade. Com textos às vezes muito bons, às vezes comerciais, mas nunca um texto ordinário, nunca uma coisa pornográfica, nunca exclusivamente comercial. Com o Celi tudo se organizou, e isso tudo tornou possível o sonho de todos os amadores de São Paulo"

Os textos que chegavam às mãos dos diretores, que eram o Celi, o Ziembinski, o Rugero Jacobi, o Luciano Salce e o Flaminio Bollini, não os apaixonavam. Assim mesmo o TBC levou Edgar Rocha Miranda, levou Gonçalves Dias, Millôr Fernandes, Abílio Pereira de Almeida e outros autores. Abílio era um excelente autor, destruído pela crítica paulista. A crítica de São Paulo foi muito responsável inclusive pelo suicídio do Abílio. Em qualquer outro lugar do mundo, ele seria um autor festejado: "Que bom! Um autor de que o público gosta, que faz comédias agradáveis e inteligentes!". De repente, a crítica começou a considerar Abílio como um leproso. Então as companhias tinham medo de levar uma peça do Abílio, porque isso significava o maior pecado que se poderia cometer no teatro brasileiro: "Como é que vão levar um autor tão comercial?". E quando eu penso nos Roussin da vida, nos Marcel Achard da vida e nos autores americanos de grande sucesso, como Neil Simon, que são tão festejados em seus países, eu fico com muita pena do Abílio ter sofrido essa campanha da crítica paulista.

Você considera Celi o grande diretor do TBC?

Adolfo Celi, no TBC, provou que era possível manter um grande elenco contratado anualmente e fazer sempre espetáculos de alta qualidade. Com textos às vezes muito bons, às vezes comerciais, mas nunca um texto ordiná-

rio, nunca uma coisa pornográfica, nunca exclusivamente comercial. Com o Celi tudo se organizou, isso tudo tornou possível o sonho de todos os amadores de São Paulo. E quem transformou esses amadores todos em atores profissionais foi ele. O Ziembinski, para todos os efeitos, é o diretor mais considerado pela maioria da imprensa, pelo seu histórico *Vestido de Noiva* (de Nelson Rodrigues, com o grupo *Os Comediantes*, em 1943). Mas também foi ele que levou a companhia à falência logo depois, montando peças que não interessavam absolutamente ao público, com montagens caríssimas. E o Ziembinski era um diretor muito irregular.

Você nunca montou um texto de Nelson Rodrigues. Por quê?

Nunca fiz. E agora não tenho mais idade porque não tem nenhum personagem da minha idade. Para ser sincero, até uns 20 anos atrás não gostava das peças do Nelson Rodrigues. Eu comecei a gostar, verdade seja dita, depois de ver as peças dele dirigidas pelo Antunes Filho, que foram espetáculos maravilhosos, primorosos. De repente, eu comecei a descobrir os valores do Nelson Rodrigues que eu não via antes. Eu não gostava nem dos temas nem dos textos. Não percebia, por burrice minha, o alcance das peças dele. E hoje em dia eu sou um fã do Nelson Rodrigues. Mas, durante a maior parte da minha vida, eu não gostava, e nem pensava em montar peça dele. Quando eu passei a admirá-lo, já não podia mais, não tinha nada para eu fazer.

Você não via qualidade no texto dele? Ou era uma aversão ideológica?

É, politicamente também. Todo mundo que pensava, que tinha um pouco de raciocínio no Brasil, achou a atitude política do Nelson realmente muito antipática, muito retrógrada.

E o Plínio Marcos, que você também nunca montou?

Sou um grande fã do Plínio, desde *Perdidos numa Noite Suja*, *Navalha na Carne*. Mas não consigo ver um personagem do Plínio que eu pudesse fazer.

Na mesma época de *Navalha*, outro acontecimento teatral histórico foi a montagem do Oficina de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Você também gostava?

O gênio do Oficina é o Zé Celso, que na sua fase de maior criatividade se revelou, sem dúvida alguma, o maior diretor brasileiro que já houve. Estou pensando em *Pequenos-Burgueses*, *Os Inimigos*, *Rei da Vela*... até *Galileu*. São espetáculos deslumbrantes, definitivos.

Eram também a proposta de uma nova linguagem. Como é que você via?

Abaixo, na seqüência: no musical *O Homem de La Mancha*, de 1972; no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e em pose para Eduardo Simões. O único meio que não entusiasma o ator é a tevê: "Televisão é ibope, sua única preocupação é agradar ao gosto médio da população, que cada vez se avalia mais para baixo"

FOTOS ACERVO PESSOAL / EDUARDO SIMÕES

Não era uma nova linguagem: era o que eu chamo de bom teatro, era um teatro bem-feito, um teatro ótimo. O que o Zé Celso queria transmitir? O texto à platéia. Era só isso que ele queria. Quando ele deixou de querer isso, os espetáculos dele deixaram de interessar.

E hoje? Há algum diretor que o entusiasme?

Eu acho Gerald Thomas um grande diretor, como Antunes é um grande diretor. Com o Antunes eu já trabalhei (Em Família, de *Oduvaldo Vianna Filho*, 1972). Mas eles são péssimos autores, e, quando escrevem os próprios textos, o espetáculo perde o interesse totalmente. O Antunes é um maravilhoso diretor, não há dúvida alguma. Mas agora está fascinado por escrever também, e não percebeu que ele é um mau adaptador e um mau autor.

Você foi dirigido pelo Fauzi Arap, em 1970, em *Macbeth*, de Shakespeare, uma montagem, ao que consta, que não é das suas preferidas. Por quê?

Bom, não funcionava, absolutamente. Nós estreamos no Rio com casa lotada, e depois de duas semanas caiu verticalmente. Foi de casa lotada para ninguém. Quando estreou, no final a gente cantava: "Pra frente Brasil, Brasil...", aquele hino do futebol. Cantava no fim de *Macbeth*! Em vez das bruxas, eram três macumbeiros... Eu entrava com uma metralhadora de madeira propositadamente mal pintada de verde, e, quando Macbeth entrava com essa metralhadora, era uma gargalhada na platéia! Aí eu comecei a modificar. Em São Paulo já estreou bem modificado.

O que você acha da crítica atual?

Eu acho que a dissensão entre quem faz e quem critica é eterna. E é geral. Não é só no Brasil, não é só em relação a teatro. Você conhece algum pintor que tenha gostado dos críticos de artes plásticas? Não existe. São atividades diferentes, que jamais podem combinar. É fatal essa dissensão entre quem faz e quem critica. E é claro que eu sou mais por quem faz do que por quem critica. Aliás, é costume dizer que os atores exercitam a sua vaidade. Eu acho que exercitam mesmo. E acho que um ator sem a vaidade de representar bem nunca chegará a ser um bom ator. Agora, mais vaidosos que os atores são os críticos: em geral são vaidosíssimos. Mas eu acho que é necessário haver críticos, indispensável. Eu sou um ator que leio tudo que escrevem sobre os espetáculos que eu faço, mesmo quando me irrita, e guardo. Guardo todas as críticas positivas e todas as críticas negativas a meu respeito.

Há um episódio em que você chegou a brigar fisicamente com um crítico?

É, eu o Paulo Francis nos soqueamos um pouco. Mas aí não foi por causa de crítica. Foi um artigo que ele escreveu, pessoal, calunioso, grosseiríssimo, contra a Tônia. Então eu mandei avisar a ele que, na primeira vez que o encontrasse, iria cuspir na cara dele. Dito e feito.

Em 1962 você fez *My Fair Lady*, musical que foi um grande sucesso na Broadway e era calcado na montagem americana...

Tudo: era cópia do espetáculo americano.

Neste mês estréia no Brasil um dos sucessos recentes da Broadway, *Rent*, que também repete uma fórmula americana. Você acha isso preocupante?

Não acho nada preocupante. Apesar do enorme sucesso que foi, *My Fair Lady*, não teve seqüência. Quer dizer, não foi um mau exemplo porque não aconteceu nada. Acho que há perfeitamente espaço para de repente vir um espetáculo americano feito com atores brasileiros.

Você gosta do tipo de teatro da Broadway?

Eu me lembro que eu, Tônia e Celi fomos aos Estados Unidos em 59 e vimos o musical *Bells Are Ringing*, com Judy Holliday. E a gente ficou encantado. Aí nós fomos ver *West Side Story*. Foi um dos espetáculos mais lindos que eu já vi na minha vida, muito melhor do que o filme. Não tenho nada contra musical, acho muito bonito. Acho que seria muito castrativo reduzir o teatro apenas ao teatro intelectual, ao teatro experimental, ao teatro que pretende, digamos, subir um degrau no conhecimento humano, que é uma linda função do teatro. Mas seria tirar todas as outras possibilidades do teatro. Não acho que se deva tirar nenhuma das possibilidades do teatro: tem lugar para teatro comercial, tem lugar para teatro musical, tem lugar para cópia, tem lugar para tudo.

Um marco na sua carreira no cinema foi *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Como era Glauber como diretor? Dirigia mesmo o ator?

Dirigia, lógico que dirigia! Colocava a câmera em lugares inesperados... E também tinha as coisas de... de grande gênio. E o filme, cada vez que eu vejo, eu gosto mais.

Cenas de Antologia

Algumas peças que marcaram a eclética carreira do ator

1949: *Um Deus Dormiu lá em Casa*, de Guilherme Figueiredo, direção de Silveira Sampaio
1951: *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, direção de Adolfo Celi
1954: *Mortos sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre, direção de Flaminio Bollini Cerri
1956: *Otelo*, de William Shakespeare, direção de Adolfo Celi
1960: *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, direção de Carlos Kroeber
1962/63: *My Fair Lady*, de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner, direção de Harry Woolever
1964: *Depois da Queda*, de Arthur Miller, direção de Flávio Rangel
1965/66: *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, direção de Flávio Rangel
1967: *Édipo Rei*, de Sófocles, direção de Flávio Rangel
1969: *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, direção de Silnei Siqueira
1973: *Coriolano*, de William Shakespeare, direção de Celso Nunes
1985/86: *Tartufo*, de Molière, direção de José Possi Neto
1996: *Rei Lear*, de William Shakespeare, direção de Ulysses Cruz

FOTO ACERVO PESSOAL

Cleyde Yaconis e Paulo em *Édipo Rei*, 1967 (acima), ano em que montou sua própria companhia: "Muito poucos atores ou atrizes têm o dom da tragédia". Paulo tem um dos repertórios mais ecléticos do teatro brasileiro: "Sempre gostei de fazer experiências. Acho que o ator que não se recicla acaba virando uma caricatura de si mesmo. Até agora ainda não virei caricatura de mim mesmo"

Adorei trabalhar com o Glauber, peguei o Glauber no auge da sua lucidez e criatividade.

Com relação à interpretação, qual a diferença básica do teatro para o cinema?

No teatro, a platéia tem de perceber o que está se passando dentro da sua cabeça. Isso tem de estar expresso no seu rosto, na sua voz. Em cinema, a câmera entra dentro do teu olho. Então, com muito menos exteriorização, você consegue dar o interior do personagem.

Uma similaridade do cinema com a tevê é a fragmentação da gravação, portanto da seqüência na interpretação. Por que você considera o cinema tão superior à televisão?

Televisão, em resumo, é o quê? É ibope. É a luta pelo ibope. É o ibope que vai determinar o valor do segundo da televisão. Então, a única preocupação em todas as tevês é agradar ao gosto médio da população, que cada vez se avalia mais para baixo. A televisão está totalmente sujeita ao ibope, e daí resulta que todas as novelas se resumem a duas perguntas: ou é "quem casa com quem?" ou é "quem matou?".

Você não pretende mais fazer tevê?

Papel grande, não. Eu fiz três novelas, a última foi *Sassaricando*, em 1987, e enjoei, não quis mais. Dez anos depois, eu aceitei fazer a minissérie *Hilda Furacão*. Eu estava de férias, pensando em ir para a Europa, e aí me telefonam: "Olha, tem um papel maravilhoso para você, um papel pequeno, são só três meses, no máximo". A gravação durou seis meses. Foi infernal.

Acima, em *Antígone*, de Sófocles, 1952. Abaixo, com Natália Thimberg, em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller,

1976. Paulo montou autores que se tornariam clássicos do teatro contemporâneo, incluindo Samuel Beckett, Marguerite Duras, Harold Pinter. O autor que faltou na sua história foi Nelson Rodrigues

Em 1981, você recusou a medalha que o então governador Maluf queria lhe dar, da Ordem do Ipiranga. Aquilo foi um ato político, mas antes de tudo foi um protesto contra uma política ou uma falta de política cultural também. Qual você acha que seria a melhor política cultural?

É uma pergunta que eu sempre me faço. É muito mais fácil criticar, é muito difícil fazer. Eu jamais aceitaria ser ministro da Cultura ou ter um cargo executivo qualquer de governo, justamente por isso. O que eu acho que está provado no século 20 é que a organização dos seres humanos, das nações, o comércio, a indústria, as políticas exteriores não estão dando certo. Eu acho que tem de surgir um grande pensador que descubra de que outra maneira o ser humano tem de se organizar. Porque o que mais há no mundo é miséria, é sofrimento da massa. Então está errado. Agora, como organizar não sei.

O TBC, por exemplo, foi um produto exclusivo da iniciativa privada. Hoje em dia você acha que o Estado tem de assumir um papel maior?

O exemplo da França é uma coisa deslumbrante: eles criaram centros teatrais no país inteiro, fora de Paris. Levaram para esses centros os melhores jovens diretores de Paris, que fizeram um teatro de extraordinária qualidade. O resultado dessa maneira de encarar o teatro lá foi perfeito. Esses centros têm verba do governo federal para montar seus espetáculos, pagar seus atores, para tudo. O Brasil não tem verba para isso. E essas leis de incentivo tiram do governo a responsabilidade de fazer isso e entregam à iniciativa privada. A iniciativa privada, evidentemente, vai preferir o show de rock, vai preferir a construção do monumento tal, vai preferir empregar o seu dinheiro numa coisa que tenha um impacto popular maior do que em espetáculo teatral, acaba às vezes se desvirtuando.

Com 50 anos de carreira, você acha que é possível falar em uma evolução do teatro brasileiro?

Eu acho que o teatro está se modificando sempre, é uma arte que não pára, não pode parar. Assim como a sociedade se transforma, o teatro se transforma sempre. E daí essa multiplicidade de caminhos que se apresentam ao teatro. E, de repente, um caminho faz sucesso, a imprensa toda me pergunta: "Você acha que esse é 'o' caminho?". É sempre "um" caminho. Agora, o teatro está sempre evoluindo, eu acho. A maneira de interpretar mais antiga é diferente. E, se você não acompanha isso, fica parado no tempo.

O TBC foi reinaugurado agora. Significa algo além da recuperação do prédio?

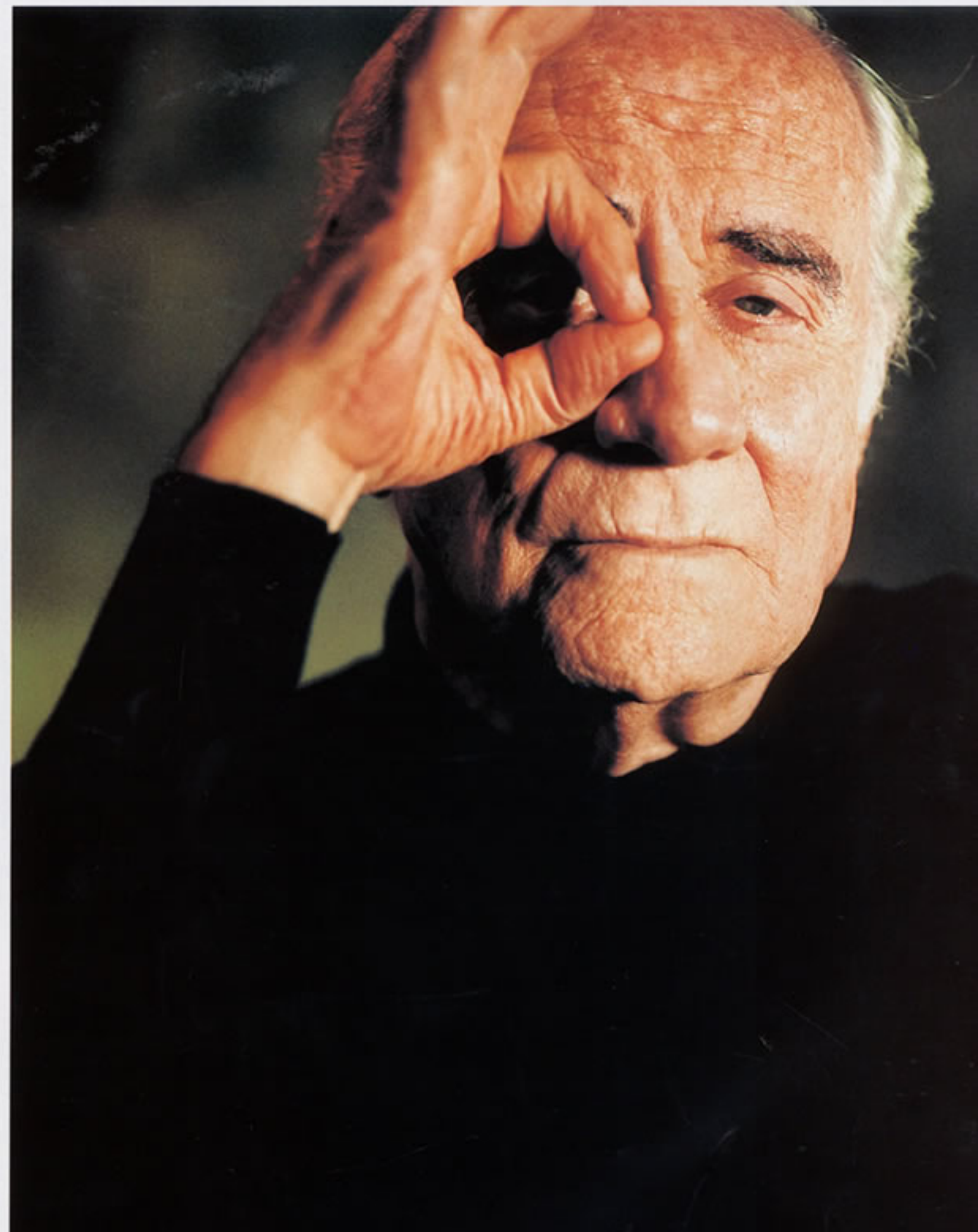
Voltar a fazer teatro como na grande fase do TBC seria um retrocesso total. Na sua época as peças do TBC eram o que de melhor havia, com um nível que raramente foi atingido, mesmo depois. Mas considerando a sua época. Não tem sentido nenhum voltar a fazer igual. O teatro atualmente é outra coisa, é diferente. A maneira de dirigir, a maneira de interpretar, tudo é diferente. Embora o fundamento do teatro seja o mesmo: uma idéia ou uma emoção comunicada a alguém por intermédio de alguém. Quer dizer, um texto comunicado à platéia por um ator. É o fundamento do teatro. O resto é tudo circunstância, o resto é tudo acréscimo: bota cenário, bota música, iluminação... Tudo isso compõe, melhora. Mas o essencial do teatro é texto, ator e público. E depois, para o TBC voltar a ser o que era, teriam de ressuscitar os diretores que já morreram, chamar um elenco talentoso, fazer bons espetáculos e ressuscitar a fé, que acho muito difícil. O que faz os grupos terem consistência é a fé. No TBC nós tínhamos fé num ideal, que era fazer bom teatro. Nós estávamos convictos de que estávamos fazendo um bom teatro, que estávamos melhorando o teatro brasileiro. No Arena era a fé política em transformar a realidade brasileira. No Oficina era a fé na capacidade do José Celso Martinez Corrêa, a paixão pelo Zé Celso, o amor total na sua capacidade efetiva. Quando essa fé desaparece, o grupo se desfaz, e aí vira uma outra coisa.

Hoje, você tem fé em quê?

Hoje? Hoje eu não tenho fé, eu tenho amor: teatro. ■

Paulo tem o futuro em foco: vai fazer um novo filme e escolhe o texto de sua próxima montagem. Depois de 50 anos de carreira, ele tem a melhor definição de sua preferência: "É o teatro sem adjetivos, é o teatro que abrange qualquer caminho, desde que haja uma comunicação com a platéia"

FOTOS ACERVO PESSOAL

FOTO EDUARDO SIMÕES

A alma prolongada em corpo

Ana Botafogo, a primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio, protagoniza o balé *O Quebra-Nozes* na condição de mais completa e mais popular bailarina clássica do país

Por Ana Francisca Ponzio

Encarnação do ideal da tradição clássica, Ana Botafogo é a mais popular bailarina clássica do país. Na página oposta, num momento de descanso no Teatro Municipal do Rio

FOTOS BRUNO VEIGA / CLAUS MEYER

Embora já fosse uma tradição secular na Europa, o balé só começou a se desenvolver no Brasil a partir de 1927, quando a russa Maria Olenewa fundou uma escola no Rio de Janeiro. Daí em diante, o país produziu muitas bailarinas talentosas, entre outras Marcia Haydée, hoje uma legenda internacional. No entanto, foi com Ana Botafogo que a dança clássica brasileira ganhou um ídolo popular. Apesar da erudição que cerca seu trabalho e da distância que sempre manteve da televisão, Ana pode medir sua fama quando é reconhecida por motoristas de táxis ou ao ver seu nome incluído em jogos de palavras cruzadas. Contrariando a regra, Ana recusou-se a construir sua carreira em palcos estrangeiros, mesmo tendo as portas abertas para tanto. Neste mês, durante a temporada do balé *O Quebra-Nozes* no Teatro Municipal do Rio, que ela considera sua morada artísti-

ca, Ana exibe sua plenitude, marcando este fim de século como a mais completa bailarina clássica em atuação no Brasil.

Em duas décadas de carreira, Ana transcendeu o virtuosismo técnico para firmar uma personalidade teatral rara, típica de "*prima ballerina assoluta*". Sem dizer sua idade, afirma que "a bailarina tem a idade da personagem". De fato, no papel de heroínas românticas, como Giselle, ela é capaz de imprimir frescor a cada nova apresentação, criando ressonâncias entre a tradição clássica e as platéias contemporâneas. Como Margot Fonteyn, Ana não possui dotes físicos espetaculares. No linguajar do balé, a "altura" de 180 graus atingida por suas pernas não surgiu de forma natural, mas como produto de persistência e treinamento árduo. Contudo, a exemplo da lendária bailarina britânica, Ana não depende de malabarismos técnicos para brilhar e magnetizar o público. Na esteira das grandes intérpretes, explora os desafios expressivos e não apenas físicos dos movimentos, a eles associando uma concentração interior que faz do corpo um prolongamento da alma.

Com despojamento e domínio, hoje Ana transmite o máximo, sem se apoiar em recursos excessivos e supérfluos. "Quanto menos artifício, melhor", ela diz, salientando que suas "Giselles" estão cada vez mais "enxutas". Entretanto, para atingir tal nível, ela faz da disciplina uma condição natural e cotidiana. "Dança é investimento diário. Faço aulas de segunda a sábado, e isso não é sacrifício, mas uma exigência fundamental". Em seus minuciosos processos de construção de personagens, estuda e reavalia cada gesto, cada mudança de olhar. "Os detalhes fazem a diferença. Tenho, por exemplo, o pescoço comprido e, se o lanço demasiadamente para trás durante uma flexão do torso, ocorre uma quebra de linhas. Para amenizar esse pormenor, tenho de produzir um alongamento, que inclui uma discreta projeção do queixo para a frente." Perfeccionista, Ana costuma despender horas em exercícios solitários. Acompanhada apenas de um professor-ensaiador, aperfeiçoa limites de extensão de braços e pernas, somados a diversas curvaturas de costas, até que a coreografia, devidamente incorporada, deixe aflorar as nuances da personagem.

Acima, o agradecimento em *O Lago dos Cisnes*. No início dos anos 80, mesmo apoiada por Marcia Haydée, uma lenda internacional da dança brasileira, então diretora do Balé de Stuttgart, Ana entrou para o Municipal do Rio disposta a fazer sua carreira no Brasil

Onde e Quando

O Quebra-Nozes. Montagem, com Ana Botafogo, do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ; tel. 0++/21/262-3935); até dia 12, às 19h (dias 4 e 11, às 16h30, e dias 5 e 12, às 17h). Ingressos: R$ 10 a R$ 25. Montagem da companhia Cisne Negro, no Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, tel. 0++/11/5693-4000); de 3 a 5 e de 9 a 12. Patrocínio: Alfa Romeo, Votomassa, Oracle, Banco Alfa e Hotel Transamérica

"Interpretar um papel pela primeira vez exige bastante estudo, e esse processo começa com muita leitura. Minha aproximação com o balé *Romeu e Julieta*, por exemplo, se deu por meio da obra original de Shakespeare. Também procurei ler tudo sobre produções anteriores do espetáculo, quem dançou e como foi dançado. Em seguida, vem a etapa prática, de aprendizado da coreografia, de memorização dos passos. Conquistada a precisão técnica, o enfoque final é a interpretação, e nessa fase o ensaiador atua como um escultor. Apontando o melhor ângulo, a melhor posição, contribui para o aprimoramento do intérprete", diz a bailarina. Ana explica que a famosa versão de *Romeu e Julieta* feita por John Cranko (o coreógrafo que fez de Marcia Haydée a sua musa, transformando-a em estrela do Balé de Stuttgart) tem uma coreografia fluente e brilhante, que se alterna com cenas de luta ou de tramas sociais. "Ao longo de três atos, Julieta tem poucas aparições coreográficas. Mas, o fato de dançar menos não diminui as exigências da protagonista. Não há quase dança na cena em que ela toma o veneno, mas é necessário um *timing* preciso para transmitir, por meio de filigranas gestuais, o turbilhão de sentimentos da personagem, que vai da hesitação à decisão definitiva de se matar."

FOTOS ACERVO PESSOAL / LINHA DO TEMPO: ACERVO PESSOAL

Com sua densidade dramática, Ana se equipara às divas do *bel canto* e às grandes damas das artes cênicas – condição que nela se manifesta sem deslumbramentos ou estrelismos. Não por acaso, foi convidada pelo diretor teatral José Possi Neto para interpretar, no próximo ano, a atriz Cacilda Becker num espetáculo que deve misturar dança e teatro. "Não será uma obra biográfica, mas uma homenagem a Cacilda", diz. Sabendo que o vigor de sua arte depende da apresentação ao vivo, Ana não mede esforços na tentativa de difundir o balé no Brasil. Sem preconceitos, ela vem excursionando pelo interior do país, muitas vezes dançando em palcos improvisados. Em Macapá, Fortaleza, Volta Redonda ou nas favelas do Rio, já emocionou platéias pouco habituadas ao repertório clássico. "Claro que é bom dançar para o aficionado, mas também é muito motivador conquistar novos públicos. Gosto de atrair o povo para o teatro, e para isso é preciso estimular o gosto e o interesse pela dança. Me sinto fortalecida quando

Acima, a maquiagem antes do espetáculo. Em seu minucioso processo de criação da personagem, Ana primeiro lê muito, depois ensaia a coreografia e por fim "esculpe" a interpretação

Ana Botafogo
o balé passo a passo

1979 – Ana interpreta *O Quebra-Nozes* quase todos os anos. Na primeira vez, ela dançou com Fernando Bujones (*foto*) a versão de Dalal Achcar para a Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Seu ensaiador, na época, foi Desmond Doyle, do Royal Ballet de Londres.

1981 – O balé *Coppelia* marcou momentos importantes na carreira de Ana Botafogo, como sua estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (*foto*). No mesmo papel, ela substituiu em 1986 a veterana Carla Fracci num espetáculo nas Termas de Caracalla, em Roma, ao lado de Fernando Bujones.

1983 – Ana dançou *O Quebra-Nozes* com outro *partner* famoso, o argentino Julio Bocca, estrela do American Ballet Theater, de Nova York.

1984 – Uma das companhias internacionais que tiveram Ana como bailarina convidada foi o Sadler's Wells Royal Ballet, de Londres, com a qual ela dançou *Petrushka* (*na foto, Ana com a camareira, antes de entrar em cena*).

1992 – Idealizada para pequenos teatros, a série de espetáculos *Ana Botafogo in Concert* permitiu difundir o balé em diferentes regiões do Brasil. Com música ao vivo, Ana interpretava peças de câmara, de curta duração (*na foto com o* partner *Paulo Rodrigues e os músicos Lilian Barreto, Paulo Sérgio Santos e Beto Cazes*).

1994 – No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Tetsuia Kumakawa, jovem solista do Royal Ballet, Ana Botafogo atuou no balé *Dom Quixote*, inspirado na obra de Cervantes. No papel de Quitéria, apaixonada pelo barbeiro Basílio, Ana encarna uma heroína sensual e brincalhona.

consigo me comunicar com platéias menos especializadas", diz.

Filha de médico cirurgião, Ana nasceu no bairro carioca da Urca. Vem da ascendência materna o sobrenome Botafogo, pertencente a uma das famílias que iniciaram a povoação do Rio de Janeiro. "Meus ancestrais portugueses chegaram ao Brasil com a expedição de Mem de Sá", diz. Aos 10 anos de idade, Ana Maria Botafogo Gonçalves Fonseca começou a estudar dança na academia de Leda Iuqui. Sete anos mais tarde, um tio diplomata a convidou para aperfeiçoar-se na França. "Sempre fui tímida, e viver sozinha na Europa me ajudou a ganhar desenvoltura", diz.

Acima, Ana aos 12 anos, entre colegas no Municipal. Na pág. oposta, a massagem nos pés. Sua técnica a capacita a sustentar os ideais de verticalidade da tradição clássica

Na capital francesa, além de cursar História da Língua e da Civilização Francesa na Sorbonne, freqüentou as aulas de balé de Ivone Meyer, professora brasileira que lecionava na Academia Goubée, sediada na Salle Pleyel. Dois meses e meio depois, participou de uma audição que selecionaria bailarinos para o Balé da Ópera de Marselha, dirigido pelo coreógrafo Roland Petit. Aprovada por uma comissão que incluía mestres como Azari Plisetski, irmão de Maya Plisetskaia, Ana decidiu, dali em diante, que o balé seria sua profissão. "Foi um começo excelente, que me permitiu conhecer o melhor", diz. Completados dois anos na companhia de Petit, o desejo de renovação a levou ao Centro Internacional de Dança de Rosella Hightower, em Cannes, onde foi convidada para ingressar em um grupo inglês recém-fundado, o International Ballet. Mas, depois de seis meses em Londres, teve de sair de cena porque não conseguiu renovar seu visto de trabalho.

FOTO ACERVO PESSOAL

FOTO BRUNO VEIGA

Vendo-se novamente na condição de estudante, Ana resolveu voltar para o Brasil, em 1977. No Rio, encontrou o Teatro Municipal fechado para reformas. Como opção, surgiu o Balé do Teatro Guaíra, promissora companhia de Curitiba, que a acolheu como primeira bailarina. "Os dois anos no Guaíra me deram tarimba e confiança. Excursionávamos muito pelo interior do Paraná, e foram essas apresentações que despertaram minha sensibilidade para um público leigo, carente de informações", diz.

No final de 1979, Ana trocou o Guaíra pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro, dirigida por Dalal Achcar. Na nova companhia, marcou sua estréia em *O Quebra-Nozes* ao lado de Fernando Bujones, o bailarino americano que, em seu auge, fez de Ana sua *partner* mais constante. Com a reabertura do Teatro Municipal, em 1981, Ana ingressou finalmente, já como primeira bailarina, na casa de espetáculos que, com o tempo, se confundiria com sua carreira. Foi estimulada por Marcia Hay-

Um Eterno Sonho de Natal

O centenário *O Quebra-Nozes* é um dos balés mais representados da história

Com coreografia e libreto de Lev Ivanov (colaborador de Marius Petipa, que desistiu de criar a obra), e ao som de uma das músicas para balé mais inspiradas de Tchaikovsky, *O Quebra-Nozes* estreou em 17 de dezembro de 1892, no Teatro Maryinsky de São Petersburgo, na Rússia. Inspirado em um conto de E. T. A. Hoffmann, tornou-se um dos espetáculos mais representados da história da dança. Ambientado na véspera de Natal, tem como personagem central a menina Clara, que ganha de presente um quebra-nozes em forma de soldado. Clara adormece, e, nos seus sonhos, o quebra-nozes ganha vida, transformando-se em um príncipe que a conduz para o Reino das Neves e depois para o Reino dos Doces.

No Brasil, *O Quebra-Nozes* foi introduzido em 1957, aqui também se tornando uma obra bastante popular. Na carreira de Ana Botafogo, que estrelou esse balé pela primeira vez em 1979, também se tornou uma das obras que ela mais dançou. Ao lado de *partners* famosos, como o francês Jean-Yves Lormeau, ex-estrela do Balé da Ópera de Paris, ela interpretou a coreografia também nos Estados Unidos, nos anos de 1987 e 1989. "*O Quebra-Nozes* é puro sonho e magia, e acho que na agitação dos tempos atuais tem o papel de apaziguar as pessoas", diz Ana, que interpreta no final do primeiro ato a Rainha das Neves e na segunda parte o célebre solo da Fada Açucarada, ao som da celesta (instrumento de percussão semelhante ao piano). "Coreograficamente, é um balé que se caracteriza pela pureza de linhas e posições. Para a bailarina, que deve executar tudo com extrema leveza e delicadeza, é um desafio de perfeição", diz Ana Botafogo.

Clássico do balé, *O Quebra-Nozes* também integra o imaginário moderno. Do coreógrafo americano Mark Morris, ganhou uma heterodoxa versão em 1992. Retratou o Natal de uma família neurótica e cafona dos anos 60. Com cenários do cartunista Charles Burns, chamou sua fantasia kitsch de *The Hard Nut* (A Noz Dura).

Neste fim de ano, além da temporada de *O Quebra-Nozes* no Rio de Janeiro, também o grupo Cisne Negro, de São Paulo, encenará mais uma vez sua versão da obra. Porém, uma das produções mais elaboradas será a do New York City Ballet, que escolheu a versão feita por Balanchine em 1954, para marcar a passagem do ano 2000. Em cartaz no Lincoln Center até 2 de janeiro, a montagem da companhia nova-iorquina costuma atrair, por ano, 100 mil espectadores. – AFP

1994 – Como a Fada Açucarada, Ana estrelou mais uma vez *O Quebra-Nozes*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado do bailarino francês Jean-Yves Lormeau, da Ópera de Paris.

1996 – Descendente de portugueses que chegaram ao Brasil com Mem de Sá e deram nome ao bairro carioca de Botafogo, Ana fez do Municipal do Rio seu lar teatral. À esquerda, com os pais, o irmão e a cunhada. Acima, com o marido, Fabiano Marcozzi, e os sobrinhos Maria Fernanda e Fabio.

1998 – Sobre o original criado em 1933 por Leonid Massine, o balé *Les Présages* foi remontado por Tatiana Leskova (*foto*) para o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ana dançou o terceiro movimento, *Frivolité*, que no passado foi interpretado por Tatiana, a mestra francesa que se mudou para o Brasil em 1945.

dée, que vislumbrou seu talento no teste de admissão. "Ana é minha alma gêmea", escreveu Marcia no prefácio do livro de memórias de Ana – *Na Magia do Palco*, escrito em parceria com a jornalista e crítica de dança Susana Braga, publicado pela editora Nova Fronteira em 1993.

"Quando ingressei no Balé do Teatro Municipal do Rio, a companhia e o teatro fervilhavam. Havia temporadas nobres, com estrelas convidadas como Natalia Makarova, Zhandra Rodriguez, Yoko Morishita. Na época, conversei muito com Marcia Haydée sobre a conveniência de prosseguir carreira no Brasil ou no exterior. Marcia disse que me receberia de braços abertos no Balé de Stuttgart, onde já era diretora artística. Mas, concluí que na Europa eu poderia 'pingar' de um lado para outro, até conseguir me firmar, enquanto no Brasil havia a chance de formar meu público, sem perder a sensação de ter um lar teatral, como me acenava o Municipal. Decidi fazer carreira no meu país, o que não me impediria de dançar esporadicamente no exterior", diz.

Abaixo, a pequena bailarina no palco da própria casa. Com uma personalidade teatral rara, Ana supera com a técnica a falta de dotes físicos especiais, levando em conta detalhes até como o comprimento do próprio pescoço.

Para tanto, ela faz aulas seis dias por semana e despende horas em estudos solitários, às vezes acompanhada apenas pelo ensaiador: "Não é sacrifício, é uma exigência fundamental", diz

Aos poucos, também a vida pessoal foi se moldando à trajetória no Brasil. Em 1988, casou-se com um de seus colegas do Balé do Teatro Municipal – o bailarino inglês Graham Bart, que morreu dois anos depois, levado por uma onda durante uma ressaca marítima. Na época, Bart era o grande incentivador de Ana, que se preparava para estrear *O Lago dos Cisnes*. A pressão emocional, no entanto, não a impediu de fazer apresentações apoteóticas, meses depois da perda do marido. "Eu não me achava adequada para os duplos papéis de *O Lago...*, em que a bailarina encarna tanto o frágil Cisne Branco quanto o ardiloso Cisne Negro." Hoje um dos pontos fortes de seu repertório, *O Lago...* como que obrigou Ana a transformar supostas limitações em qualidades legítimas. "É um balé exigente, que, além das sutilezas psicológicas das personagens, requer virtuosismo técnico, fazendo o corpo trabalhar incessantemente, em toda sua extensão", diz. Desafio semelhante, Ana encontrou somente em *La Sylphide*, que ela estreou em 1990, depois de conquistar, durante os ensaios, a admiração do maior especialista na obra, o pesquisador e ensaiador francês Pierre Lacotte. Naquela época, Ana conheceu seu atual marido, o advogado Fabiano Marcozzi.

Bailarina clássica por excelência, Ana dá sentido e atualidade ao repertório tradicional, num país sem grande tradição em balé. Embora já tenha realizado bem-sucedidas interpretações de obras contemporâneas e ainda pretenda dançar criações do tcheco Jiri Kylián (intento que já teria alcançado se vivesse na Europa), Ana encarna, em cena, os ideais estéticos clássicos, que têm no domínio da verticalidade o seu princípio básico. Capaz de encarnar com naturalidade os fundamentos dessa dança, Ana Botafogo sabe mostrar que são os preceitos básicos que transformam em obras-primas as histórias de amor, conquista e perda, criadas no século passado. Com isso, garante públicos cativos e fiéis, disseminando a cultura clássica tanto em grandes teatros como em palcos precários, montados pelo país afora.

FOTO ACERVO PESSOAL

Antunes em novo palco

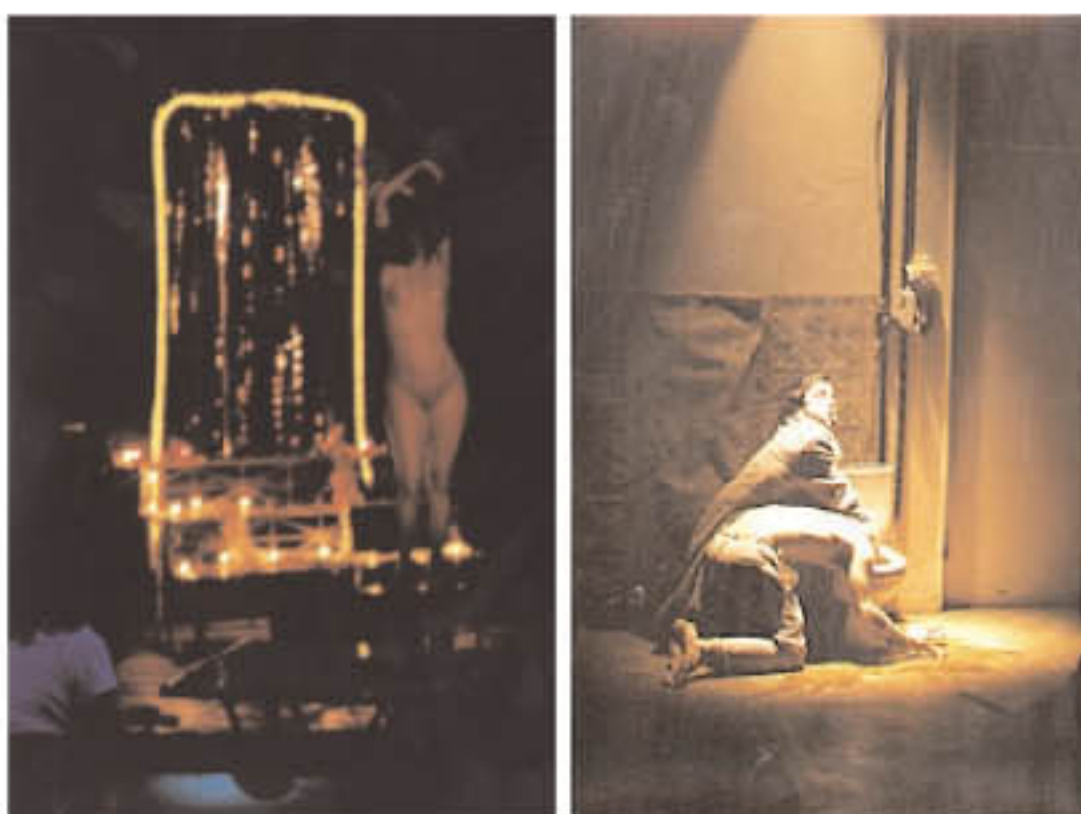
Diretor estréia sua primeira tragédia, em teatro remodelado

O espetáculo *Fragmentos Troianos*, de Antunes Filho, está em cartaz desde o dia 18 do mês passado no Teatro Sesc Anchieta (r. Dr. Vila Nova, 245, São Paulo, SP, tel. 0++/11/256-2281). A montagem – baseada na tragédia grega *As Troianas*, que Eurípides escreveu por volta de 415 a.C. – fez profícua carreira internacional antes de estrear no Brasil, participando do 11º Festival Internacional de Teatro de Istambul, na Turquia, e da 2ª Mostra do Teatro Olímpico, no Japão. É a primeira vez que Antunes monta uma tragédia grega. Em junho de 1998, o diretor disse a **BRAVO!**: "Já comecei sete vezes tragédia grega. E sete vezes eu parei. Porque ia ficar ridículo, ia ficar uma gritaria burra, o grito pelo grito. Eu não tinha competência". Um ano depois, tinha sua versão de *As Troianas* pronta. Aguardava apenas o término da reforma que modernizou o teatro para mostrá-la ao público brasileiro. Ele diz que nada mudou em relação à estréia internacional. "Cuidamos apenas de aprofundar a interpretação dos atores." Com a reforma, o teatro, que tradicionalmente abriga as montagens do Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes, ganhou, entre outras reformas, nova estrutura de sustentação no palco, mesas de luz e som instaladas em uma cabine central. O Sesc Anchieta possui um acervo valioso, que inclui o piano de Guiomar Novaes, uma cortina de boca de palco pintada por Roberto Burle Marx e uma estátua do padre José de Anchieta esculpida por Caetano Fraccaroli. – FLÁVIA ROCHA

Abaixo, na seqüência, o novo Sesc Anchieta e cena de *Fragmentos...*

Celas da liberdade

Apocalipse 1,11, montada em presídio, completa trilogia bíblica do diretor Antônio Araújo

Ditas nos corredores do presídio do Hipódromo, em São Paulo, as palavras "fé", "julgamento" e "punição" ecoam com mais força. O cheiro, as marcas nas paredes e a frieza do concreto abrigam o texto e a interpretação dos atores e determinam a leitura do espetáculo. *Apocalipse 1,11*, do grupo Teatro da Vertigem, aborda as previsões do livro de João. Depois de *O Paraíso Perdido* e *O Livro de Jó*, a peça, que estreou neste fim de novembro, completa a trilogia bíblica urdida pelo diretor Antônio Araújo, que atribui uma dimensão espiritual aos impasses contemporâneos: "Os dramaturgos Sérgio de Carvalho e Luiz Alberto de Abreu fizeram as adaptações anteriores. Desta vez, pedi ao Fernando Bonassi um contraponto ao texto, muito alegórico".

Acima, duas cenas de *Apocalipse 1,11*: **ambiente adequado**

Na versão final do escritor, estão a Aids, a prostituição, a violência, a miséria, o desrespeito, o preconceito, a corrupção. O personagem que crê e deposita na religião toda a esperança depara-se com um mundo que, a todo momento, põe sua convicção e seus princípios à prova. *Apocalipse 1,11* trata do confronto da justiça dos homens com a justiça divina.

Tal confronto ganha relevância especial nas montagens do Teatro da Vertigem porque elas se dão sempre em espaços inusuais, como agora o presídio do Hipódromo. Os endereços não-convencionais, carregados de forte significação histórica, existencialmente densos, contribuem para criar uma atmosfera algo sufocante, que contamina o espectador.

Os nove atores, que já trocaram o tradicional e neutro palco italiano por uma igreja e um hospital, ocupam diversas partes do presídio, da rua ao telhado. "A escolha do local em que encenamos a peça está sempre ligada à temática tratada. *Apocalipse 1,11* centra-se no castigo, por isso a penitenciária", diz o diretor Antônio Araújo. O espetáculo fica em cartaz até o dia 19 de dezembro, na rua do Hipódromo, 600 (tel. 0++/11/ 572-6062), e os ingressos custam entre R$ 20 e R$ 30. – GISELE KATO

FOTOS DIVULGAÇÃO

No berço do teatro

Nova casa de espetáculos terá núcleo de pesquisa cênica

São Paulo ganhou um núcleo de estudos teatrais, o Ágora (do grego *agorá*, nome das antigas praças da Grécia, o berço do teatro ocidental). O pequeno teatro, com 90 lugares, reúne nos bastidores centros de investigação artística dirigidos por dois conhecidos profissionais, Roberto Lage e Celso Frateschi, que promoverão cursos, leituras e palestras. "Queremos estudar a função social do ator, o trabalho teatral, a interpretação, a concepção de um personagem, em suma, tudo o que envolve o trabalho do intérprete", diz Lage.

O pequeno teatro do Ágora: uma sala para espetáculos intimistas

Na área de espetáculos estão previstos solos e peças com poucos personagens. É o caso de *Dantea*, de Mariana Muniz, inspirado na poesia da escritora portuguesa Florbela Espanca, em cartaz no Ágora neste mês (dias 11 e 18, às 21h; 12 e 19, às 20h; R$ 10). O teatro fica na rua Rui Barbosa, 672, São Paulo, SP. – FR

Dança veterana

Segundo elenco do Balé da Cidade ganha repertório especial

O Balé da Cidade de São Paulo terá um segundo elenco a partir deste mês. A idéia da diretora, Ivonice Satie, inspira-se no tcheco Jiri Kylián. Durante o tempo em que ele dirigiu, na Holanda, o Nederlands Dance Theatre, além da companhia principal, ele fundou mais duas – uma de jovens artistas e outra de veteranos. No caso do Balé da Cidade, são os veteranos que agora ganham repertório especial. A Cia. 2 se apresenta nos dias 9, 10, 11 e 13, às 21h, e dia 12, às 17h, no Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº; tel. 0++/11/223-3022). Ingressos: R$ 2 a R$ 8. – AFP

Companhia 2 apresenta coreografia de Henrique Rodovalho

Retratos de Procópio

A Funarte publica fotobiografia de Procópio Ferreira, um dos mais populares atores brasileiros de todos os tempos

Depois de contar a história do cinema, da MPB, do circo e da dança, a série *História Visual*, da Fundação Nacional das Artes, está investindo nos personagens fundamentais da cultura brasileira. *Procópio Ferreira, O Mágico da Expressão*, escrito pela jornalista Jalusa Barcellos, é uma fotobiografia com cerca de 400 imagens, pesquisadas tanto nos acervos da própria Funarte quanto nos arquivos da família, que conta toda a trajetória desse descendente de portugueses que, em 62 anos de carreira, se tornou um dos maiores nomes do teatro nacional. "Apesar de copiar um modelo europeu de fazer teatro, Procópio conseguiu instaurar uma linguagem própria e criar uma escola de representação, que é a do ator cômico popular", diz Jalusa.

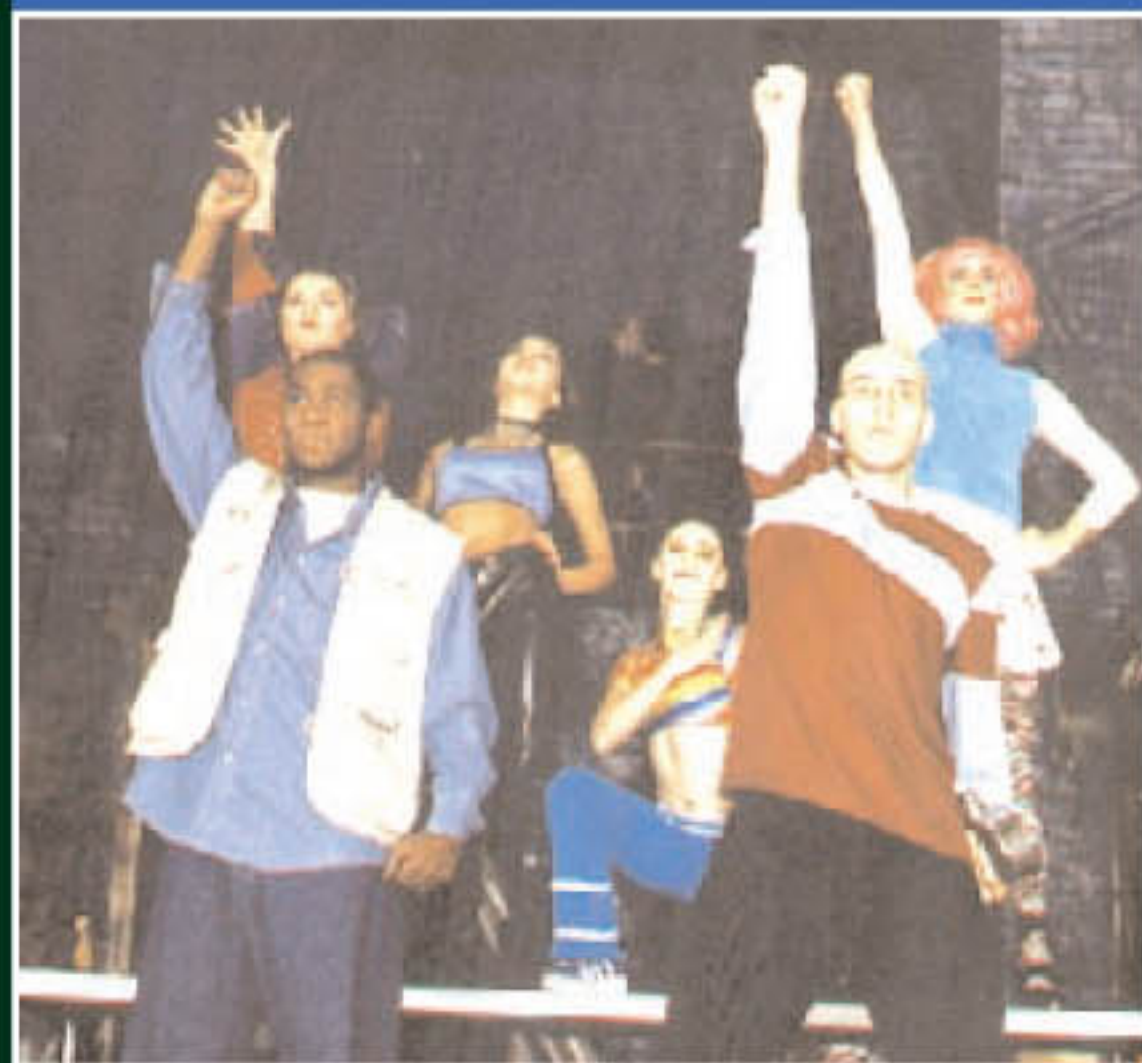
O ator e sua mulher, Hamilta Rodrigues

Dono de uma companhia que levava seu nome, Procópio foi um dos atores mais populares das décadas de 30 e 40, contabilizando mais de 500 personagens, participações em cerca de 400 peças e uma dezena de filmes, além de inúmeros trabalhos na TV. O livro, que será lançado no dia 14 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, encerra uma série de homenagens ao ator – tanto pelo centenário de nascimento quanto pelos 20 anos de morte. – RENATA SANTOS

FOTOS KIKO COELHO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

RETRATO OPACO DE UMA GERAÇÃO

Com seus personagens góticos, o musical *Rent* apresenta alguns momentos felizes, mas, no conjunto, tem resultado irregular

Por Renata Pallottini

O musical *Rent*, em cartaz no Teatro Ópera, em São Paulo, propõe, obrigatoriamente, um paralelo com *Hair*, outro musical da mesma origem que, há cerca de 30 anos, fazia mais uma temporada de sucesso, no mesmo teatro do Bexiga, então chamado Aquarius.

Ambas as produções, estruturadas de maneira semelhante, contavam a história de um grupo de jovens vivendo de maneira precária em Nova York: em *Hair* o grupo se chamava tribo, era de paz e amor, ideário hippie, se desnudava à menor provocação, adornava-se com flores e fumava maconha; em *Rent* a coisa é mais *dark*, como aliás o mundo. Os personagens se chamam góticos, usam drogas mais pesadas e têm Aids — mas seus problemas continuam os mesmos: revolta, desejo de liberdade, negação da família, falta de dinheiro...

Mas, desde o título, vê-se que a coisa se tornou mais sombria: enquanto *Hair* diz respeito a um desejo de provocar e afirmar-se por meio da livre administração dos cabelos de cada um, *Rent* fala diretamente da falta de meios para pagar um aluguel — ou seja, de dinheiro. E mais: enquanto *Hair* contestava de forma explícita a participação dos jovens norte-americanos na Guerra do Vietnã, *Rent* não contesta nada, ou pelo menos não o faz explicitamente. Expõe, em encontros e desencontros de alguns jovens que habitam um pardieiro no áspero inverno nova-iorquino, sem calefação e sem recursos, a ausência de perspectivas e de valores — "Não existe amanhã" é uma das frases-chave do texto.

Também foram diametralmente opostos os métodos utilizados para efetivar os dois espetáculos: em *Hair*, optou-se por comprar os direitos de montagem e exibição com direção artística própria, enquanto *Rent* apresenta um espetáculo já criado no país de origem — o que, é claro, não anulou trabalhos posteriores de atualização, preparação de atores, coreografia, canto, etc.

O resultado é irregular, mas tem momentos felizes; alguns atores, difíceis de identificar dada a forma utilizada para a divulgação dos créditos, brilham pela voz, pelo corpo e até pela interpretação. Nesse sentido, pode-se destacar Alessandra Maestrini como Maureen. Há uma evidente entrega do elenco ao espetáculo, que é feito com entusiasmo.

Cena do musical americano: sem contestar nada

FOTO DIVULGAÇÃO

No que tange à música, elemento fundamental para o sucesso do espetáculo, há que abrir caminho às preferências pessoais: considero que uma comédia musical deve ter algo, na música original, que permaneça na memória do espectador, algo de cantável por assim dizer. *Rent* não quis fazer o que se poderia chamar de concessão. A música é de boa qualidade e está bem executada ao vivo. Mas não foi feita para permanecer no nosso ouvido.

Apenas uma última observação para o que ainda pode ser corrigido: a utilização do filme feito por Mark no transcorrer da ação foi prejudicada por algum defeito técnico ou por carência de recursos: as imagens simplesmente não se vêem, e melhor seria que fossem esquecidas se não puderem ser aperfeiçoadas. No mais, *Rent* é um espetáculo feito com cuidado, bem apoiado pela produção e pelo elenco; faz sentido, dá-nos o retrato de uma geração e denuncia. Mas não é brilhante.

Rent, de Jonathan Larson. Direção artística de Tânia Nardini. Elenco de 20 pessoas. Teatro Ópera (rua Rui Barbosa, 266, 0++/11/3171-1277), São Paulo. Até maio de 2000. De quinta a domingo. Ingressos: de R$ 25 a R$ 50

Os Espetáculos de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Cabra**, de Marcos Damigo. Direção de Georgette Fadel. Com **João Carlos Andreazza** e **Marcos Damigo** (*foto*).	É uma comédia sobre Canudos. Logo depois da proclamação da República, dois atores que viveram na corte de d. Pedro 2º, saudosos do antigo regime, saem em viagem até o reduto monarquista de Canudos. Chegando lá, encontram a miséria, o fanatismo e a guerra.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	Até 29/1/2000. 6ª e sáb., às 21h30. Dom., às 20h30. R$ 12.	*Cabra* recebeu, em 1997, o Prêmio Nascente/Abril de Melhor Texto Teatral. A equipe técnica é formada por integrantes da Cia. do Latão, que é um dos mais consistentes grupos jovens paulistanos.	Na capacidade dos atores em se desdobrar no palco: eles interpretam juntos mais de 30 personagens diferentes, além de executar ao vivo todas as músicas que compõem a trilha sonora da peça.	O filme *O Incrível Exército de Brancaleone*, de Mario Monicelli. Sátira à imagem do cavaleiro medieval andante e justiceiro. Obra de 1965, tornou-se um clássico da comédia. Elenco de primeira: Vittorio Gassman, Gian Maria Volonté, Enrico Maria Salerno.
	Honra, de Joanna Murray-Smith. Direção de Celso Nunes. Com **Regina Duarte**, **Marcos Caruso**, **Gabriela Duarte** (*foto*) e Carolina Ferraz.	Depois de 32 anos de casamento, uma escritora que deixou a literatura pelo casamento é abandonada pelo marido, um bem-sucedido jornalista, que se apaixona por uma moça mais jovem e jornalista como ele. A filha tenta entender os motivos do pai.	Teatro Cultura Artística (r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 0++/21/11/258-3616).	Até dia 23. De 3ª a 5ª, às 21h. R$ 30.	O tema é sempre bom quando desenvolvido a sério, o elenco tem nomes atraentes, e o diretor, um histórico profissional respeitável.	Na volta de Regina Duarte às suas origens teatrais. Ela iniciou a carreira no Grupo Rotunda, de Campinas. Apesar do sucesso na TV, a atriz sempre retorna ao palco assumindo a produção dos espetáculos.	O teatro e o cinema americanos têm obras-primas – e muita banalidade – sobre conflitos conjugais. No semestre em que tanto se falou em *De Olhos Bem Fechados*, de Kubrick, experimente um inglês: *Domingo Maldito*, com Peter Finch e Glenda Jackson. Um dos grandes filmes dos anos 70.
	Pode Ser que Seja só o Leiteiro lá Fora, de Caio Fernando Abreu. Direção de Thaia Perez. Com o Grupo Vix em Ré. Patrocínio: Projeto H.	No início dos anos 70, um grupo de jovens hippies instala-se numa casa abandonada e passa a viver em comunidade. Mas os tempos já são de frustração para a geração que viveu dos sonhos de paz e amor.	Teatro Brasileiro de Comédia (r. Major Diogo, 315, São Paulo, SP, tel. 0++/21/11/3105-1397).	Até dia 19/1/2000. De 6ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	É o registro de um período da juventude brasileira de classe média que optou pela vida alternativa, em fins dos anos 60 e começo dos 70, como forma de sublimar o peso da situação política. O autor viveu intensamente essa época.	Na direção de Thaia Perez, uma boa atriz de volta ao teatro paulista depois de longa ausência.	A ficção de Caio Fernando Abreu, o contista que apresenta um contundente panorama do desencanto da geração posterior ao golpe militar de 1964.
	Ventre de Lona. Texto e direção de Lino Rojas. Cenário e figurinos de Márcio Tadeu. Com a Companhia Pombas Urbanas.	Um grupo de seres fantásticos que habitam um velho teatro resolve adotar uma criança abandonada e ensinar a ela a arte da interpretação e do circo.	Teatro Brasileiro de Comédia (r. Major Diogo, 315, São Paulo, SP, tel. 0++/21/11/3105-1397).	Até dia 16. De 4ª e 5ª, às 21h. R$ 15.	A Companhia Pombas Urbanas faz pesquisa de teatro popular adaptando-se aos mais diferentes espaços cênicos.	Em como o grupo trata lateralmente de questões existenciais e ideológicas – a liberdade, por exemplo –, mas evitando a ênfase do teatro político óbvio.	Sempre *O Circo*, com Charles Chaplin no papel de Carlitos. O filme é de 1928, em preto-e-branco. Maravilhoso.
	Anjo Proibido (Outros Nelson), baseado em textos de Nelson Rodrigues. Dramaturgia e direção de Kiko Jaess. Com Rodrigo Lombardi, Antônio Netto, Maurycio Madruga, Vânia Cavazzana, entre outros.	Nelson Rodrigues como personagem de seu próprio universo literário. A peça se divide em três partes: *Meu Querido Amor Bandido*, com base no correio sentimental de Myrna (pseudônimo de Nelson em textos para o *Diário da Noite*); *Pouco Amor não é Amor*, de uma crônica escrita em 1963; e *Ensaio Geral – Vestido de Noiva*, extraído de suas memórias.	Teatro Nelson Rodrigues (r. 13 de Maio, 830, São Paulo, SP, tel. 0++/21/11/288-3887).	Até dia 19. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Nelson Rodrigues como cronista, autor folhetinesco e figura humana é um espetáculo.	É antológica a descrição que o dramaturgo faz do ensaio geral de *Vestido de Noiva*, em 1943, que mudaria o panorama teatral brasileira.	As cantinas da Bela Vista e, depois, o muito bom, e pouco conhecido, filme *A Falecida*, de Leon Hirszman, baseado em uma das peças mais fortes de Nelson Rodrigues. A obra, de 1965, está intacta. Grande interpretação de Fernanda Montenegro.
	Retrato do Amor quando Jovem, com base em poemas eróticos de J. W. Goethe. Dramaturgia e direção de Samir Signeu. Com Amazyles de Almeida, Marta Meola e Carlos Eduardo Vieira.	O poeta no momento de criação, um processo penoso e ao mesmo tempo ardente, em que ele se presta a explorar seus desejos profundos. Duas atrizes fazem o papel de "ele" e "ela", acompanhadas pelo barítono Carlos Eduardo Vieira.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/21/11/3277-3611).	Até dia 16. De 3ª a 5ª, às 21h30. R$ 12.	Muitos desses poemas eróticos escritos por Goethe sofreram censura e não foram incluídos em edições das obras do autor. É uma chance de vê-los reunidos, sem restrições, no mais alto tom de seu lirismo.	No nítido contraste entre a consagrada imagem romântica de Goethe e o conteúdo sensual desses poemas.	Compositores influenciados pela obra de Goethe: Mendelsson, Beethoven, Liszt e Brahms, entre outros.
	Eles não Usam Black Tie, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Pedro Alcântara. Com **Flávio Guarnieri**, **Sueli Gonçalves** (*foto*), Luis Mainetti e o Grupo Thesp.	Conflito de gerações entre pai e filho. O primeiro, preocupado com as questões trabalhistas, tem sua visão de mundo baseada na coletividade. O segundo, já tomado de valores individualistas, chega a furar a greve organizada pelo pai.	Teatro Nelson Rodrigues (r. 13 de Maio, 830, São Paulo, SP, tel. 0++/21/11/288-3887).	Até dia 16. 5ª, às 21h. R$ 10.	A peça figura entre os textos importantes da moderna dramaturgia brasileira. Sua estréia, em 1958, consagrou o autor, lançou uma grande atriz (Lélia Abramo) e consolidou o Teatro de Arena como um dos centros de renovação da cena paulista.	Em como, além do aspecto ideológico, impensável até então, a peça tenta captar uma certa linguagem popular coloquial.	As memórias de Lélia Abramo, *Vida e Arte*, em que, além de traçar um brilhante panorama das lutas político-sindicais paulistas desde os anos 40 – o que se relaciona com a peça –, ela conta como foi a preparação do espetáculo original.
	Gula, texto e direção de Ana Kfouri. Com a Companhia Teatral do Movimento.	Depois de um espetáculo sobre a volúpia, em 1997, a diretora escolheu a gula para dar continuidade a sua obra sobre os pecados capitais. Para mostrar a voracidade humana de forma bem ampla, foram selecionados cerca de 30 textos sobre o assunto, de autores que vão de Kant a Freud, passando por Rubem Fonseca, Luis Fernando Verissimo e Clarice Lispector.	Espaço Cultural Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, Humaitá, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/266-0896).	Até 19/12, com reestréia em janeiro. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 15.	A peça marca a reabertura do Espaço Cultural Sérgio Porto, que, depois de passar um ano em obras, volta a ser um ponto alternativo importante para o Rio.	Em como o trabalho de expressão corporal marca todo o espetáculo. Logo no início da peça, os atores promovem uma série de sons com talheres, pratos e panelas, durante 5 minutos, sem usar uma palavra.	O próprio espaço cultural, que, além das melhorias estruturais, ganhou um bar e uma sala de exposições. Já está na programação uma mostra sobre os anos 90.
	Kronos, da Intrépida Trupe. Direção de Beth Martins, Cláudio Baltar e Vanda Jacques. Com a Intrépida Trupe.	A história do tempo, do surgimento do universo até os dias de hoje, é contada por um bufão, que comanda atores-bailarinos apoiados em móbiles suspensos a 11 metros do chão.	Fundição Progresso (rua dos Arcos, s/nº, Lapa, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/509-7031).	Até 19/12. Sáb. e dom., às 19h30. R$ 15.	Criada em 1986, a Intrépida nasceu da união de ex-alunos da Escola Nacional de Circo e artistas de diversos grupos de dança e de teatro. Atualmente com 25 integrantes, a trupe tornou-se um dos principais grupos de circo-dança-teatro do país.	Nos aspectos visuais da encenação. A trupe utiliza 200 metros de tecido, 600 metros de corda e cabos, um móbile gigante de três metros de diâmetro, trapézios, barras e pernas-de-pau.	Todas as terças-feiras deste mês, o Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro) apresentará a *Rede Instrumental 99*, um encontro entre as músicas instrumentais paulista e carioca.
DANÇA	**EJM1/EJM2**, de Frédéric Flamand, com o grupo Charleroi Danses-Plan K. Cenografia dos arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. Músicas de Mark-Anthony Turnage, Boyan Vodenitcharov, Silvestre Revueltas, Paul Hindemith e Henryk Gorecki.	Dois precursores do cinema e da síntese do movimento, cujos nomes começam com as mesmas iniciais e que nasceram e morreram no mesmo ano, inspiram *EJM1/EJM2*: o fotógrafo britânico Eadweard James Muybridge e o fisiologista francês Étienne Jules Marey.	Teatro Sesc Vila Mariana (r. Pelotas, 141, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3147).	9, 10 e 11 deste mês. Preços a confirmar com Rosana, tel. 0++/11/3179-3556.	Multidisciplinar e estimulando questões sobre a era da informática, a obra sofisticada de Flamand abre portas para o futuro da arte.	Nas videoinstalações criadas pelos arquitetos Diller e Scofidio, que permitem a Flamand explorar a decomposição dos movimentos, além de confrontar os corpos reais e virtuais dos bailarinos.	A obra do filósofo e arquiteto Paul Virilio, que discute os meios de comunicação e inspira Frédéric Flamand. Recentemente, a editora Estação Liberdade lançou no Brasil um dos livros de Virilio, *A Bomba Informática*.

(*) *Com Flávia Rocha e Ana Francisca Ponzio*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO: *HONRA*: VÂNIA TOLEDO/DIVULGAÇÃO / *VENTRE DE LONA*: GIL GROSI/DIVULGAÇÃO / *RETRATO DO AMOR QUANDO JOVEM*: SAMIR SIGNEU/DIVULGAÇÃO

O artista mineiro em Belo Horizonte, fotografado por Eduardo Simões

O artífice da matéria

Amilcar de Castro, um dos maiores artistas do país, expõe esculturas e telas inéditas no Rio de Janeiro e fala sobre sua obra em entrevista exclusiva a BRAVO!

Por Viviane Matesco

As esculturas de Amilcar de Castro que a partir do dia 14 ocupam a praça Tiradentes e o Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, são todas de sua produção recente, a mais antiga delas criada em novembro de 1998. Aos 79 anos, o artista mineiro confirma ser um dos mais importantes artistas vivos do Brasil. Amilcar iniciou sua trajetória em 1942, estudando com Alberto da Veiga Guignard em Belo Horizonte. A mudança para o Rio na década de 50 marca o início de sua participação nos movimentos artísticos construtivos e o desenvolvimento da atividade de programação visual. As experiências com o espaço alinham o artista com as questões discutidas pelo Neoconcretismo. É nesse período que Amilcar desenvolve os elementos centrais da sua linguagem: o corte e a dobra. Nas esculturas de corte e dobra, o artista parte de uma placa de ferro no formato de um círculo, quadrado ou retângulo, placa que é então torcida e cortada de modo a originar elementos que desfazem a unidade inicial. É interessante comparar os métodos

utilizados pelo artista com aqueles de um escultor tradicional. Em vez do cinzel, temos trilhos, pesos, guindastes e a utilização da fundição para fazer a dobra. No lugar do atelier, a metalúrgica. As grandes dimensões, a maior espessura da placa de ferro, o aperfeiçoamento da dobra foram mudanças desenvolvidas ao longo desses anos e podem ser observadas nessa exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica. A seguir, uma entrevista exclusiva com o artista.

BRAVO!: As obras dessa exposição são inéditas. O sr. poderia falar dessa nova mostra, que, apesar de não ser uma retrospectiva, exemplifica muito dos meios com os quais o sr. trabalha?

Amilcar de Castro: As obras desta nova exposição são inéditas e são fruto de uma evolução. Eu comecei, nos anos 50, fazendo uma escultura de dobra, que é um retângulo, ou melhor, três retângulos seguidos, todos dobrados na diagonal, esses três fechados num triângulo. Esse triângulo fica vazado pelo meio. Cheguei a essa forma um pouco influenciado por uma esfera que vi do Max Bill na Bienal de São Paulo. Era uma esfera com um corte curvo em diagonal e, do outro lado, um corte vertical. Esses dois cortes faziam vazar o centro da esfera. Mexi com a esfera porque a achei muito bonita: aquele centro vazado, onde apareciam curvas fabulosas, um espaço curioso só feito de curvas, me encantou. Daí tive a idéia de partir para esse triângulo feito de retângulos e, fazendo a mesma dobra, vi que isso me dava a possibilidade de fazer o espaço interior participar da escultura e permitir que se a pusesse em várias posições. Desde então, de 1952 até hoje, fiz a mesma experiência com o círculo, com o quadrado. Expus esse primeiro triângulo na Bienal do 4º Centenário de São Paulo, de 1953. Minha intenção, daí em diante, foi esgotar essa experiência. Teve um momento em que me dediquei apenas ao corte: aumentei a espessura da chapa, para que ficasse em pé, e continuei fazendo a mesma pesquisa, só cortando, mais nada. E agora eu estou fazendo só a dobra, e por isso essas novas obras soam para mim como a conclusão de um ciclo que comecei em 1952. Só que não estou terminando nada: pode ser que eu faça outras exposições com essas obras ou pode ser que faça obras totalmente diferentes. Isso porque eu não sou nada metódico, de vez em quando eu mudo tudo, por isso não dá para fazer previsões.

"A turma paulista aderiu imediatamente ao Concretismo: a impessoalidade, o rigor, o cálculo, a obra separada do artista. No Rio houve o contramovimento que defendia que a arte tinha de ser mais sensível, e me aproximei dele porque acho que a arte tem de ter esse lado também. Não sou arredio: eu já vinha fazendo minha arte abstrata antes do Concretismo, e então continuei fazendo a coisa da minha maneira e participei do Neoconcretismo. Mas até hoje acho a Semana da Arte Moderna de 22 mais importante do que o Neoconcretismo"

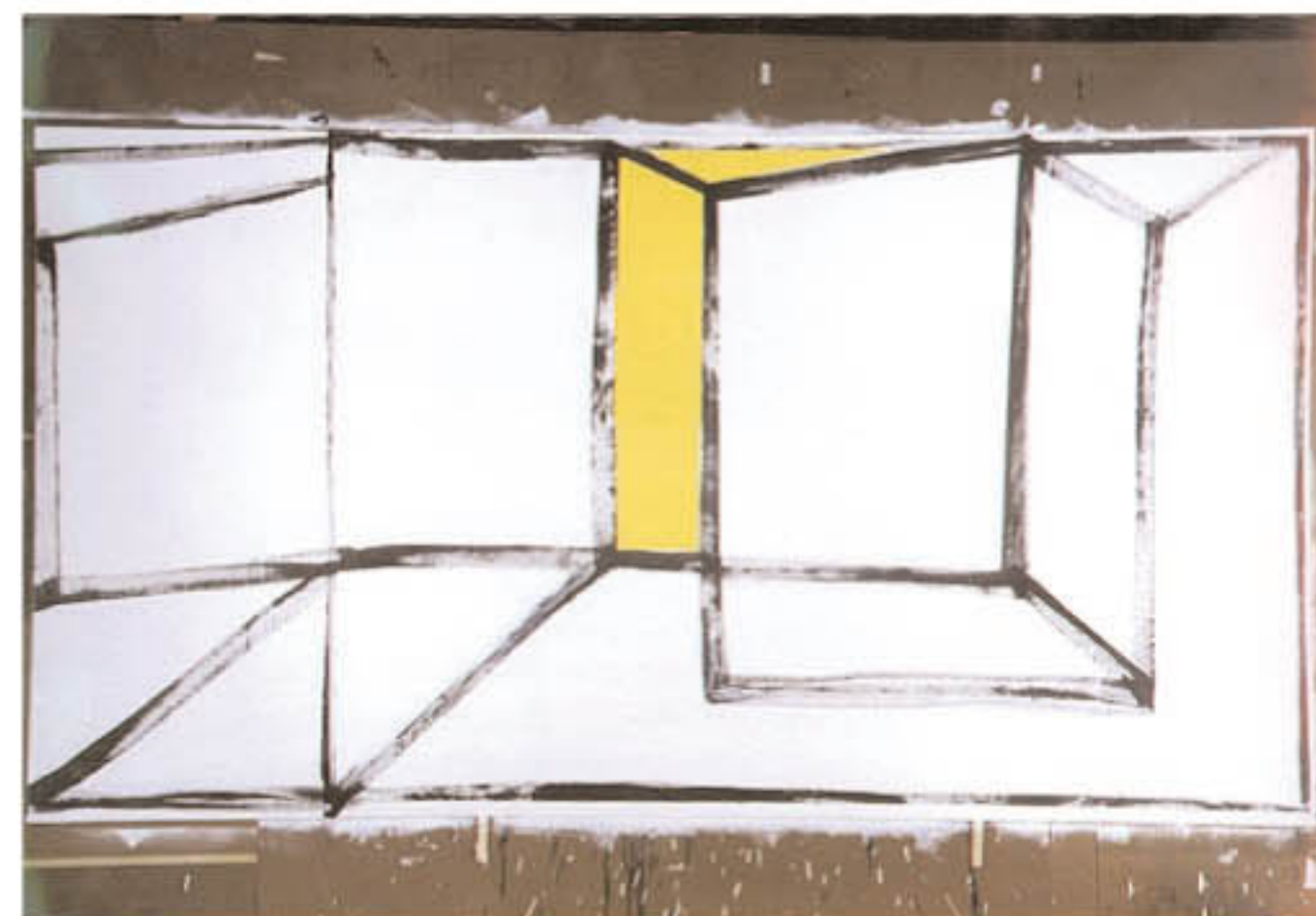
O sr. poderia comentar essa primeira fase de pesquisa concretista e o que representou a obra de Max Bill para sua geração?

O Max Bill foi interessante porque surgiu no Brasil num momento curioso, quando havia a discussão entre abstratos e figurativos. Tinha um salão moderno, com artistas abstratos, e outro antigo, com obras na linhagem de Portinari. O Max Bill chegou nesse momento e, de certa maneira, metodizou o abstrato. Sua *Unidade Tripartida* se baseava na tabela de Fibonacci, do matemático italiano do Renascimento, que buscava a proporção áurea entre os números. Na verdade, ele usou a tabela de Fibonacci, o teorema de Pitágoras e a folha de Moebius para compor a obra. Essa base geométrica, mais do que aritmética, foi uma dica para que se organizasse aquele abstracionismo nascente no Brasil.

Nos anos 50 o sr. fez, no *Jornal do Brasil*, a reforma de diagramação que se tornou um marco na imprensa brasileira, uma verdadeira revolução gráfica seguida depois por outros jornais. Como isso se deu?

A base foi a mesma. Fiz a nova diagramação do *JB* baseado na tabela de Fibonacci, para que as páginas ganhassem em proporcionalidade. No primeiro diagrama que fiz, havia oito colunas proporcionais. Assim surgiu a página do *Editorial* e de *Opinião*. Até hoje o jornal varia, mas acaba caindo nisso outra vez.

Também nos 50 o sr. participou do movimento neoconcreto, mas manteve um certo isolamento. Como o sr. vê, hoje, essa participação e de que maneira a sua obra se inseria na questão discutida pelo Neoconcretismo?

Achei o Neoconcretismo um movimento muito importante, porque depois do Max Bill a turma paulista aderiu imediatamente ao Concretismo: a impessoalidade, o rigor, o cálculo, a obra separada do artista. No Rio de Janeiro houve o contramovimento que defendia que a arte tinha de ser mais sensível. Aproximei-me do grupo do Rio porque acho que a arte tem de ter esse lado também. Depois disseram que eu era arredio. Não sou: eu já vinha fazendo minha arte abstrata antes do Concretismo, e então continuei fazendo a coisa da minha maneira e participei do Neoconcretismo. Mas até hoje acho a Semana de Arte Moderna de 22 mais importante do que o Neoconcretismo. A Tarsila tinha influência do Léger, e os outros tinham da Escola de Paris. A Semana de 22 foi mais efervescente e unida; no Neoconcretismo cada um fazia da sua forma.

Como o sr. optou pelo ferro?

Em Minas, todo mundo sabe trabalhar com uma chapa de ferro. Aqui em Belo Horizonte, em cada esquina, há uma loja de ferragens, e, naquele tempo em que eu comecei, havia muitos ferreiros disponíveis, sem complicações. Foi uma escolha natural.

O sr. já afirmou que a ordem e a estrutura são características de sua obra assimiladas nas aulas de desenho com lápis duro com Guignard. Como o sr. vê a influência desse aprendizado da linha na precisão das suas obras?

Eu conhecia dos livros o desenho, a escultura e a pintura de todas as épocas. Muita coisa da editora Skira chegava a Belo Horizonte, vinda de Paris, havia muita informação. Guignard chegou, montou sua escola e começou a fazer desenho com lápis duro, do tipo 6H, 7H, 8H, era um verdadeiro prego preto. Notei que o risco do lápis sulcava o papel e, mesmo usando a borracha, o risco continuava ali, não saía o sulco, o que obrigava a nós, alunos, a ter mais atenção, para não errar. Ao mesmo tempo, não podíamos demorar muito, pois havia um tempo máximo. Aquele novo lápis me deu a medida da precisão, da limpeza, de não errar, um estilo mais severo. Ao mesmo tempo, não fazíamos sombra, o que impedia que se tapeasse o erro com a sombra, a linha é que era importante. Então, o que Guignard me deu foi essa noção do bem-feito, do correto, do limpo. Porque Guignard passou uns 20 anos na Europa: na França, na Itália e na Alemanha, onde aprendeu a riscar com lápis duro.

Acima, acrílico sobre tela. Abaixo, o trabalho de corte e dobra de uma das esculturas, que dão lugar a elementos que desfazem a unidade inicial da placa original. "Essas novas obras são para mim como a conclusão de um ciclo que comecei em 1952"

FOTO EDUARDO SIMÕES

FOTOS DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO / EDUARDO ECKENFELS/DIVULGAÇÃO

Até a década de 70, seus desenhos eram projetos para esculturas. Nesse período, o sr. os desenvolve por meio de um gesto resoluto, registrado pelas marcas das trinchas. Como isso se dá?

Primeiro eu desenhava para fazer escultura, depois o desenho foi ficando independente da escultura. Comecei a fazer pesquisa nesse terreno, usando alternadamente um lápis mais grosso, depois um mais fino e pincel, do tipo mais grosso, depois, mais fino e finalmente cheguei à trincha. No risco dela a tinta vai acabando, e a trincha vai fazendo um arranho no papel, ora mais claro, ora mais escuro, e isso também é parte da obra, não é rejeitado, ajuda a compor visualmente a obra. Foi o que eu notei.

Apesar de o ferro ser o material que mais afirma a identidade de sua linguagem, ao longo de sua trajetória o sr. fez obras em madeira, vidro e mármore. Como considera essas outras obras?

Fiz essas obras da mesma forma como trabalho com ferro. Fiz também peças em granito. Eram criações marginais e paralelas, apesar de eu ter feito uma exposição só com as obras em madeira. O resultado era o mesmo, só que, em vez de cortar em aço, eu cortava em madeira, ou vidro, ou granito, e a dobra tinha de ser feita de outra forma.

No final dos anos 60, os sr. passou dois anos em Nova York graças a uma bolsa da Fundação Guggenheim. Em que medida o contato com a arte americana teve alguma ressonância em sua linguagem? Que artistas mais chamaram sua atenção?

Na verdade, eu ganhei dois prêmios ao mesmo tempo, um para ir para a Europa e outro para ir para os Estados Unidos. Es-

colhi ir para os EUA naquele momento, e decidi ir com a família toda. Resultado: acabei ficando uns três anos. Gosto da obra do Alexander Calder. Gosto muito do Edward Hopper, excelente, pois retrata e de certa maneira critica aquela solidão americana. Gosto do Richard Serra, do Avory, mas o resto não é grande coisa. Tem artistas como esse Frank Stella, que gasta US$ 1 milhão numa exposição, mas não me comove.

O sr. utiliza vários espaços para desenvolver suas obras. Poderia falar um pouco sobre seu processo de trabalho nos vários ateliers?

Vou ao atelier da cidade para desenhar, para preparar telas e armações de alumínio para sustentar essa tela. Porque a escultura requer serras especiais, então tenho de fazer em outro lugar, fora de lá. Faço o esboço e a maquete da escultura no atelier, porque é um local pequeno, e os ferreiros realizam o trabalho pesado, na chapa de ferro, para mim. A escultura é feita mesmo nos lugares específicos: o granito preto tem de ser tratado num lugar onde se trabalhe com essa pedra. As madeiras, braúna e gombeira, eu consigo em demolições de fazendas pelo interior de Minas, onde sobram pedaços enormes e maciços. E o ferro está na metalúrgica.

Uma parte dos integrantes do movimento neoconcreto, como Lygia Clark, Oiticica e Lígia Pape, direcionou sua pesquisa posterior para uma ruptura dos limites entre arte e vida e questionou o próprio conceito de obra de arte. Como você analisa essa investigação?

Não estou contra coisa nenhuma, qualquer experiência em arte eu acho muito importante. Agora, é muito importante também o talento do artista. Porque, sem talento, nada presta, e, quando há talento, pode-se dar valor a coisas antes insuspeitadas. Mas, se você acaba com a separação entre arte e vida, corre o risco de ficar sem nenhuma das duas. Havendo talento, tudo está bom; não havendo, tudo está ruim. A coisa acontecida tem de ter sua força própria, não adianta a teoria aparecer depois para tentar explicar a obra. A teoria antes é inútil, e nenhum artista realiza nada para ilustrar teoria.

Como um mineiro ainda figurativo, vindo de uma formação com Guignard e Franz Weissmann, se tornou um dos maiores abstratos do país?

Naquele momento em que apareceu o Max Bill na Bienal de São Paulo, aqui em Belo Horizonte já tinha muita gente tendendo para a abstração, apesar de o Guignard manter sua influência figurativa na cena artística. Mas havia mesmo quem provocasse o próprio Guignard para ele se tornar abstrato também. Essa coisa não é tão dura, não é tão repentina quanto se pensa, é algo que vinha acontecendo. Tinha muitos livros que nos indicavam essa direção, a informação em Belo Horizonte era boa. Então eu fui me transformando naturalmente, foi uma passagem natural.

O que você acha que surgiu de importante nos últimos anos no cenário artístico brasileiro?

Há artistas interessantes, já bem conhecidos, como o Waltercio Caldas, o Tunga, que é grande escultor. Em São Paulo tem o José Resende. Agora, entre os mais novos, não conheço quase ninguém. Aqui em Minas tem o Marcos Coelho Benjamim, o José Bento, o Madureira, a Isaura Pena, a Nídia Negromonte.

O sr. não acha que o uso preponderante do aço e das dobras seria um ponto ideal que não admite uma evolução propriamente dita, mas a explicitação de um mesmo problema estético?

Não acho nada. Estou fazendo, continuando. Vou fazer outras e mais outras obras. Posso até mudar daqui para a frente, e muito, não estou fechando balanço nenhum, não vejo a obra como uma coisa acabada, não. Posso usar outros materiais, como madeira e granito, e esse não é um problema premeditado. Eu detesto teoria de qualquer coisa, ela é secundária por uma razão: antes não adianta de nada e, depois, ela não é necessária. Então eu faço o que eu estou sentindo, desde a Bienal de São Paulo de 1953 até hoje não estou preocupado com isso ou aquilo, nem pensando em termos teóricos. Você, como artista, não tem certezas. Não há coisas definitivas, a arte não é assim. Arte é um fazer permanente, sem nenhuma certeza de coisa nenhuma. Senão, para que fazer? Já estaria tudo resolvido de antemão. ■

Abaixo, acrílico sobre tela. "Eu detesto teoria de qualquer coisa. Ela é secundária por uma razão: antes não adianta nada e, depois, ela não é necessária. Então, eu faço o que eu estou sentindo, desde a Bienal de São Paulo de 1953 até hoje, não estou preocupado com isso ou aquilo, nem pensando em termos teóricos. Você, como artista, não tem certezas. Não há coisas definitivas, a arte não é assim. Arte é um fazer permanente, sem nenhuma certeza de coisa nenhuma. Senão, para que fazer? Estaria tudo resolvido de antemão", diz Amilcar, que acredita que quem acaba com a separação entre arte e vida corre o risco de ficar sem nenhuma das duas

FOTO DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO

A Experiência Radical

O escultor mineiro foi quem mais fundo investigou qual arte fazer depois do abandono da figura e de toda a linguagem pictórica e escultórica do passado. Por Ferreira Gullar

Alguns aspectos da escultura moderna talvez ainda não tenham sido devidamente explicitados pela crítica, e um deles é a troca do volume pelo plano, da massa pela superfície. Não tenho o propósito de discutir essa questão, muito menos aqui, quando escrevo apenas uma rápida apreciação da obra de Amilcar de Castro. Não obstante, é precisamente porque retomo a reflexão sobre suas obras que esse problema se coloca. É que a obra de Amilcar, por sua exemplaridade, situa-se no centro mesmo da discussão da escultura moderna.

Explico-me. O movimento de arte neoconcreta, de que Amilcar foi um dos protagonistas, radicalizou as questões da arte contemporânea como nenhum outro movimento o fize aquela época no Brasil e, por isso mesmo, pôs sobre a as questões essenciais com que ela lidava desde o Neo ticismo, o Suprematismo, o Construtivismo e, nos anos a Escola de Ulm. Ou seja, que arte fazer depois da rup ra com a natureza? Essa ruptura implicava o abandon da figura e conseqüentemente de toda a linguagem pic tórica e escultórica do passado. No plano da escultura, Amilcar é quem vai mais fundo nessa indagação.

A matéria da escultura tinha sido, até começos do século 20, o volume, a massa. Com Pevsner, Gabo Max Bill, entre outros, a massa se evapora deixand em seu lugar o espaço vazio. Amilcar entende que bia ao escultor, então, reinventar a escultura a parti plano, que é o contrário do volume. Na verdade, ou escultores lidaram com essa mesma questão, mas o cífico da experiência amilcariana está na radicalidad assumiu o desafio: do plano (da superfície plana) nova escultura sem nenhum artifício, sem apelo a nenhum recurso estranho à natureza do próprio plano. É um começar de novo, a partir de zero.

Acompanhei, no começo dos anos 50, a busca que ele realizava, suas perplexidades e tentativas diante da superfície inerme e muda que era sua única herança. Até que um dia veio-lhe a resposta: cortou uma placa retangular no meio e moveu uma das partes para baixo e a outra para cima; a placa bidimensional, com esse simples movimento, tornara-se tridimensional — volume!

Começa aí a escultura de Amilcar de Castro. Um corte e um gesto. A placa, invencivelmente calada e imóvel, enfim se anima e fala. Uma fala primeira, mínima, que jamais se desenvolve em discurso. Uma fala que se refere à sua própria origem e retorna incessantemente a ela, porque, na verdade, todas as obras que Amilcar produziu, desde aquele remoto momento (1958?, 1959?), são variações daquela primeira obra. A placa muda de forma — quadrada, circular, paralelográmica —, muda de proporção, muda de espessura, mas como conseqüência do mesmo recurso expressivo: o corte e a dobra.

É verdade que esse procedimento se enriquece ao longo dos anos com novos elementos que, no entanto, não alteram sua natureza, mas antes a acentuam, como o uso da placa de ferro espessa, de grande formato, que, por ser espessa e grande, valoriza tanto o corte quanto a dobra. Como se vê, é a superfície que fala conforme suas qualidades materiais, se menor ou maior, se mais espessa ou mais fina.

n que Amilcar buscou um tura. Foi quando produziu e utilizou o corte mas não a, abdicou da criação do irtual. Nessa fase, a placa tão espessa que já nem pode ser chamada de placa mas de bloco. São ocos de ferro, de pequeno ho e forma retangular ou . O corte vale por si mesmo um meio para possibi le é feito para permitir a espaço no bloco compacto ara permitir a inserção de o outro. É uma experiên embra a "linha orgânica" Clark, mas que não é um cópia, e sim uma redescoberta. Amilcar, assim, retomava a problemática da escultura enquanto massa, como a ajustar contas com o passado.

de Amilcar: corte e dobra

A fase atual é uma continuação da linguagem de cortes e dobras, só que agora explorando novas possibilidades desse procedimento. É que as obras atuais foram feitas com um tipo especial de aço que permite o uso de placas mais delgadas, o que, por sua vez, possibilita diferentes modos de dobrá-las.

A exposição que se dá no Centro de Arte Hélio Oiticica compreende um número reduzido de esculturas. A outra parte da exposição — as obras de grande formato — está instalada ao ar livre na praça Tiradentes, próximo do CAHO. Desse modo, tanto o público aficionado como o público eventual, constituído pelos transeuntes, terão oportunidade de apreciar as obras de um dos mais notáveis escultores brasileiros contemporâneos.

FOTO DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO

O adeus às artes de Wesley Duke Lee

Depois de 18 anos sem expor obras inéditas, Wesley anuncia o "filiarcado" na mostra que, segundo diz, é sua despedida

Por Daniel Piza

Fotos Eduardo Simões

Wesley Duke Lee não agüenta mais a arte contemporânea. As "bobagens das bienais" tomaram conta de tudo, e o espaço do artista que tem formação cultural e qualidade técnica está cada vez menor. Qualquer um que junte um trapo e uma lata e agrade à burocracia dos curadores, mesmo que não saiba desenhar uma maçã, é promovido e bajulado, enquanto aqueles que passaram anos diante dos mestres, copiando até aprender, observando até cansar, são tidos como conservadores e não interessam a museus e galerias. "Para mim esse negócio de arte acabou", diz. "Esta é minha última exposição. Ninguém mais quer saber o que o artista pretende, só querem saber se suas obras vão vender e por quanto."

Aos 68 anos, depois de 18 sem expor obras novas, Wesley decidiu fazer uma despedida em grande escala. Produziu 29 telas em formato de losango, com 1,60 m de lateral, utilizando uma argamassa de sílica e óleo sobre a qual o trabalho gestual foi estafan-

O artista em seu atelier com sua produção mais recente ao fundo: contra o desapego da arte atual à tradição

ARTES PLÁSTICAS

te. E tal é sua nostalgia dos tempos em que os artistas tinham domínio da técnica e da história que lançou os mais diversos repertórios nessa plástica original. A aspereza do fundo, "pintura parietal", vem da arte rupestre. As cenas são decalcadas de Jacques Stella, o neoclássico gravador dos jogos infantis, e dos desenhos de Andrea Mantegna, o grande renascentista. O uso do losango é para enfrentar o preconceito pitagórico contra essa figura geométrica e seu "equilíbrio instável".

E aonde ele quer chegar? À anunciação da "Era do Filiarcado", a nossa, que se segue às do matriarcado e patriarcado, e assim a um discurso sobre a educação. Os jogos infantis mostrados ali – amarelinha, bolha de sabão, pula-sela, pipa, etc. – são muito antigos e foram concebidos para educar as crianças a competir e compartilhar. Hoje as crianças não aprendem as mesmas coisas, e o sentido de formação se perdeu. A sociedade exalta os jovens e lhes promete cumprir todo desejo; ao mesmo tempo, mandam que eles se afirmem socialmente a qualquer custo, num pega-pega darwinista cada vez mais acirrado. Em conseqüência, todos querem ser jovens e jamais amadurecem.

Wesley é um artista que sempre pesquisa novos meios e utiliza o computador para torná-los realidade, mas diz que só quem tem domínio da técnica e da história, que sabe desenhar e pintar, pode lhes dar sentido. "Essa história de que todo o mundo é artista é um absurdo. Isso é coisa dos publicitários"

O desapego da arte atual à tradição fez Wesley mergulhar ainda mais na tradição. Arquimodernistas como Picasso e Duchamp ainda conheciam profundamente os grandes mestres, mas dali em diante a pintura teria se tornado teoria e picaretagem. Wesley é um artista que sempre pesquisa novos meios e utiliza o computador para torná-los realidade, mas diz que só quem sabe desenhar e pintar pode lhes dar sentido. "Essa história de que todo o mundo é artista é um absurdo", diz ele, ao ser lembrado da frase de Beuys. "Mas isso é coisa dos publicitários, que vivem emprestando imagens da arte."

Além dos publicitários, Wesley culpa os "esquerdistas" pela estética de bienais. "Isso é coisa da esquerda, que menospreza o indivíduo. Mas o conhecimento e a arte são produto de uma minoria de indivíduos que estudam muito e querem liberdade. A esquerda é pelo coletivo, não pelo indivíduo. Por isso nos regimes comunistas não havia liberdade, e o Muro de Berlim terminou caindo."

O argumento de Wesley vai mais longe. Foi a leitura de um livro sobre a Caverna de Chauvet, descoberta no sul da França há três anos, que o fez saltar do sofá e começar a produzir uma exposição nova, trabalhando duro. As belas e realistas imagens de cavalos e outros animais em caravana datam de mais de 30 mil anos. "Então você vê que o olho deles era igual ao nosso há 30 mil anos. Dizem que eles eram primitivos, mas isto é arte de primeiríssima qualidade. E os modernos querem negar as leis da harmonia...". Wesley está desolado com o homem à beira do século 21, que não educa as crianças naquilo que a civilização produziu de universal.

FOTOS FLAVIO PINTO FREIRE/DIVULGAÇÃO

Diante da primeira série das novas pinturas (Wesley foi obrigado a dividir sua exposição em três), na Galeria São Paulo, o espectador vê tudo isso? O fundo arenoso e acidentado – com belas pigmentações – logo remete à arte rupestre. O apoio da tela sobre um dos vértices do losango, sem contato com a parede, dá uma sensação de espaço amplo, de projeção para fora. O tracejado colorido que contorna as figuras dá a elas um ar de coisa remota. Como nas gravuras neoclássicas de Stella, que poderiam (diga-se sem juízo de valor) estar em embalagens de sabonete, há nessas pinturas uma releitura conscientemente "kitschizante" daquelas cenas tradicionais, mas o recorte em losango (feito por computador) conferiu uma perspectiva mais renascentista, reforçada por citações de Mantegna e Uccello, por exemplo.

Abaixo, obras de duas das fases de *O Filiarcado*, com apoio da tela sobre um dos vértices do losango: da série *Nigredo*, em terra de Siena queimada, e da série *Albedo*, em ocre. Os antigos jogos infantis representados foram concebidos para educar as crianças a competir e compartilhar, enquanto hoje as crianças não aprendem as mesmas coisas e o sentido de formação se perdeu

Com essa estranha mistura – fundo rupestre, cenas neoclássicas, profundidade renascentista, colorido e equilíbrio "modernos" –, o efeito final não é apenas o de um comentário sobre a história da arte. Wesley faz o observador sentir que se trata de uma série sobre a educação clássica e sua releitura através dos tempos, uma releitura que, no entanto, nunca pode fugir à naturalidade ou atavismo de seus princípios. O que Wesley quer provar e prova é que, mesmo com a técnica e o formato originais, suas telas ganham beleza pelo referencial clássico, para ele um referencial de 30 mil anos. Com isso, percebe-se a ironia diante da educação moderna. Ao mesmo tempo aquelas imagens são "familiares" e, dados os recursos de linguagem, estranhas, como se exibissem uma postura perdida em relação ao mundo infantil e, entretanto, impossível de abandonar.

O ingrediente irônico, claro, não é explícito, a não ser que o visitante se informe antes sobre as teses do artista sobre o "filiarcado" e sua simbologia no uso do retângulo, ou considere que a tonalidade da série vai escurecendo à medida que avançamos, etc. O que é mais claro é a intenção de recuperar esse passado como se estivéssemos descobrindo pinturas pré-históricas numa caverna desconhecida, e esse passado voltasse em toda sua energia humanística e estética. Não é só o gesto que vale: há a beleza em si das pinturas, que em algumas vezes (especialmente na segunda série, a da "terra de Siena") obtêm grande efeito cromático. Pode-se dizer o que for de Wesley, mas não se pode negar que raros artistas brasileiros vivos têm sua capacidade técnica e inventiva.

Mas há também um paradoxo. Se essas imagens querem aparecer (ou reaparecer) para nós como achados de inegável permanência estética, datando dos primórdios da natureza humana, para que simulá-los? Não seria melhor simplesmente reapresentá-los sem mediações? Mas aí eles seriam confundidos com meras coisas datadas, belas mas antigas. A intervenção do artista existe para chamar atenção para sua atualidade. Cadê o paradoxo? O paradoxo é que os pré-artistas de Chauvet, assim como Mantegna, não estavam tratando do nosso potencial de tratar da realidade, mas tratando diretamente dela. Wesley, como Stella, ainda que menos submissamente do que Stella (por sua idéia da exploração do espaço losangular), apenas repagina uma criação do passado. Só que não propõe um neoclassicismo. Não propõe nada. É sua ironia final: a situação da arte está tão ruim que, mesmo ao celebrar a grandeza de antanho, ela precisa lamentar a

impossibilidade de recuperar essa grandeza.

Nesse sentido, Wesley é um pós-moderno: como outros pós-modernos (por exemplo, Borges e Calvino na literatura), ele acredita na arte, mas não acredita em seu tempo. Os modernistas, até mesmo os mais apocalípticos, acreditavam nos tempos modernos; acreditavam que estavam fazendo algo novo – e com base no velho. Hoje artistas com o talento de Wesley acreditam que partem do velho, mas não chegam a fazer o novo. É uma pena. Se não fosse assim, talvez Wesley conseguisse aprofundar a originalidade de sua técnica para, como os antigos, falar, simplesmente, do que está ao redor.

Wesley diante das obras ainda no atelier: "Para mim esse negócio de arte acabou. Esta é minha última exposição. Ninguém mais quer saber o que o artista pretende, só querem saber se suas obras vão vender"

Onde e Quando

***O Filiarcado*, exposição de Wesley Duke Lee, Galeria São Paulo, rua Estados Unidos, 1.456, tel. 0++/11/852-8855. A mostra está dividida em três fases: *Albedo*, até 11/12; *Rubedo*, de 14/12 a 8/1/2000; e *Nigredo*, de 11/1/2000 a 31/1/2000. De 2ª a sábado, das 10h às 20h. Grátis**

Fragmentos de uma década

Uma exposição no Rio selecionou os artistas que marcaram a arte brasileira nos anos 90

Por André Luiz Barros

Se há uma marca indiscutível da arte brasileira na década de 90 é a multiplicidade de propostas e tendências. E, se uma panorâmica definitiva é praticamente uma impossibilidade, ao menos um esboço parcial pode ser visto na mostra *Os 90*, que se abre no dia 9 no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, reunindo obras de 18 artistas. Em comum, o fato de terem feito sua primeira exposição individual nesta década: Eliane Duarte, Marcos Cardoso, Efraim Almeida, Márcia X, Oriana Duarte, Marepe, Cabelo, Raul Mourão, Rosana Palazyan, Maurício Ruiz, José Damasceno, José Bechara, Elisa Bracher, Vânia Mignone, Franz Manata,

Onde e Quando

Os 90. Paço Imperial (pça. 15 de Novembro, 48, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/533-4407). De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Entrada franca. De 9/12 a 5/3/2000. Patrocínio: Finep

FOTOS DIVULGAÇÃO

Nesta página, *O Que Você Quer Ser Quando Crescer*, **de Rosana Palazyan. Na página oposta, de cima para baixo:** *Organograma-Extensor-Agregado*, **de José Damasceno;** *Barcos/Cabeça*, **de Raul Mourão;** *Motion*, **de Franz Manata**

Guilherme Machado, Ernesto Neto e Valeska Soares.

Para compor esse retrato possível, foram chamados oito curadores, entre críticos e artistas, além de Lauro Cavalcanti, diretor do Paço (*leia quadro*). "Longe de nossa intenção esgotar o tema da década de 90 ou realizar levantamento exaustivo de sua produção", escreve Lauro. Há um consenso entre os curadores de *Os 90* na identificação da grande diversidade de meios, suportes, propostas e materiais usados pelos artistas e indicações de uma preferência pela arte conceitual e demais vanguardas históricas das últimas décadas. "Se nos 80 houve uma preponderância da pintura, nos anos 90 se experimenta a retomada de algumas questões de meios e suportes característicos da arte dos 70. Menos do que fazer pintura, escultura, desenho e gravura, esses formatos tradicionais, os artistas dos 90 passaram a trabalhar com novas mídias, como a fotografia, o vídeo, as instalações, que ampliam o raio de ação da obra no espaço", diz Fernando Cocchiarale, um dos curadores. De fato, a chamada Geração 80, que também reunia tendências e níveis de qualidade díspares, mostrava uma propensão para a pintura e a imagem, também na forma de esculturas. "Nos anos 80 havia uma preocupação a respeito da imagem, mais do que em relação à forma. O que há nos 90 é a expansão do interesse pela forma no espaço, mas sem a influência geométrica e cromática legada pelo Neoconcretismo dos 50, que parece ter cansado os artistas em geral", diz Cocchiarale. Luiz Camillo Osorio, outro curador, vê ainda um gosto pelo experimentalismo do Neoconcretismo tardio, por assim dizer, destacável nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, além do legado do pano de fundo político, típico da obras de artistas dos anos 70, como Cildo Meireles, Arthur Barrio, Waltercio Caldas e outros. "A retomada desse fio histórico vai acontecer a partir do 'desrecalcamento' da pintura e do mercado, iniciado no decênio de 1980", diz Osorio.

É tarefa difícil visualizar os fios históricos que levam dos anos 50 aos 90 na arte brasileira, e o fato é que se instaurou uma multiplicidade e uma diversidade difícil de ser delimitada. Não faltam exemplos da retomada de propostas dos 70 em *Os 90*. É o caso da ironia própria da época revista por Rosana Palazyan em *Lembrança da 1ª Comunhão* (1999). Ela se apropria de um genuflexório e alia a um bordado em que é narrada a festa que dá nome à obra. Com passagem pela Documenta de Kassel de 1997, Cabelo é artista da performance, em que os movimentos e a gestualidade do próprio corpo estabelecem a interação com o público ao redor. Raul Mourão, também designer, é exemplo de artista que se vale da tecnologia de softwares para projetar instalações em que objetos são transferidos para locais em que ressurgem deslocados. Da consagrada Elisa Bracher com seus troncos maciços (estão expostos na praça 15, em frente do Paço) às instalações do mineiro Guilherme Machado, que lembram Oiticica, passando pela pintura (em franca inferioridade numérica) da paulista Vânia Mignone, a múltipla arte de *Os 90* ocupa todas as salas do Paço, além do Espaço Cultural Sérgio Porto, no Humaitá, onde estão as obras de Valeska Soares. ■

Acima, *Ribalta*, de Eliane Duarte. À esquerda, *Totens*, de Marcos Cardoso. Segundo um dos curadores, se nos anos 80 houve uma preponderância da pintura, nos anos 90 se experimenta a retomada de algumas questões de meios e suportes característicos da arte dos 70. Quanto aos jovens escultores, teriam explorado a forma no espaço, mas sem a influência geométrica e cromática legada pelo Neoconcretismo dos 50. De qualquer forma, o certo é que a multiplicidade é a marca desta década, que ainda tem seus fios históricos de difícil definição

Curadores	Artistas
Iole de Freitas	Raul Mourão e Cabelo
Luiz Áquila	Rosana Palazyan e Mauricio Ruiz
Ana Maria Niemeyer	Eliane Duarte e Marcos Cardoso
Claudia Saldanha	Efraim Almeida e Márcia X
Fernando Cocchiarale	Oriana Duarte (Prêmio **BRAVO!** de Revelação 1999) e Marepe
Luiz Camillo Osorio	José Damasceno e José Bechara
Sônia Salzstein	Elisa Bracher e Vânia Mignone
Walter Sebastião	Franz Manata e Guilherme Machado
Lauro Cavalcanti	Ernesto Neto e Valeska Soares

Uma Estética Instável

A produção da geração 90 apresenta um tom não raro trágico e temas com carga social ou ética explícita. Por Daniel Piza

A seleção para a mostra *Os 90* chama logo a atenção por não ter muitos nomes conhecidos. Ernesto Neto, Valeska Soares, José Bechara e Cabelo são os nomes de que o leitor interessado mas não especializado deve ter ouvido falar. Os três primeiros já têm até mesmo certa projeção internacional, e Cabelo ficou conhecido depois de ter vencido o Antarctica Artes há três anos. Mas alguns dos nomes mais fortes, que serão relacionados com os anos 90 a partir da próxima década, ficaram de fora porque não fizeram sua primeira individual neste decênio. Pode-se citar um único exemplo: Adriana Varejão, personagem freqüente de revistas de arte internacionais; ou mesmo artistas como Vik Muniz e Beatriz Milhazes, surgidos nos anos 80, mas que merecidamente se destacaram nos 90. Assim, o critério da mostra, não importa se adequado ou não, impede a afirmação de que ela reúne os "representantes" de um determinado espírito de época.

Mas, uma vez adotada a premissa, é difícil pensar em uma seleção muito diferente da proposta. O curador Luiz Camillo Osorio, que escolheu José Bechara e José Damasceno, além de Elisa Bracher (que terminou na opção de Sônia Salzstein), faz em seu texto uma pequena lista de nomes que poderiam ter sido acrescentados, como Daniel Feingold, Marianitta Luzzatti, Paulo Climachauska e José Rufino. Todos os quatro mereceriam estar presentes tanto quanto os escolhidos. Os outros curadores não citam quem deixaram de lado. As escolhas são em média corretas, especialmente a de Lauro Machado (Ernesto Neto e Valeska Soares). Mas, se os confrontamos com os nomes de outra década mencionados pelo mesmo Luiz Camillo Osorio – Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, mais tarde Cildo Meirelles, Antonio Dias ou Waltercio Caldas –, o constrangimento é inevitável: o nível caiu inequivocamente. Mesmo se pensarmos nos anos 80, em nomes como Leonilson, Daniel Senise ou Paulo Pasta.

E o que os curadores apontam nessa geração 90? Há algumas observações comuns: a produção não se restringe mais ao eixo Rio–São Paulo; o tom não raro é trágico, vitimizante, "orgânico"; os temas têm carga social ou étnica explícita, não raro romantizando o marginal e o artesanal. De fato, são características da arte do período, no Brasil e no mundo. Nos textos dos curadores, termos como "fragmentos do imaginário" e "processo penoso" abundam. Eliane Duarte cria "formas orgânicas" que contrapõem a alegria do século que se inicia e a tragédia do século que termina. A gravura de Elisa Bracher "nunca se estabiliza" e "revela a convivência tensa entre determinação e vulnerabilidade". Guilherme Machado e Franz Manata fazem "mediações entre o humano e a máquina", desarmando combates estritamente ideológicos. A agulha de Rosana Palazyan "lembra a ocupação tradicional feminina" e ao mesmo tempo "é perversa", enquanto o decalque de Maurício Ruiz trata do imaginário religioso, mostrando que "a frustração do prazer perdido se manifesta na forma blasfêmica de quem crê". Márcia X e Efraim Almeida lidam com a fronteira entre sexualidade e religião, cultura popular e erudita. Oriana Duarte faz um "não-trabalho", marcado pela "desestruturação".

Escultura de Elisa Bracher, que também expõe gravuras no Paço

É essa estética instável e subjetivista que domina a mostra, como domina os anos 90. A questão é se ainda vai ser lembrada quando o novo século vier.

O desagravo a Daumier

Exposição em Paris dá a verdadeira dimensão do artista do século 19, que, admirado por seus pares, ainda é ignorado de maneira sistemática

Por Hugo Estenssoro, de Londres

A extraordinária exposição da obra de Honoré Daumier (1808-1879) que ocupa as salas do Grand Palais de Paris não é apenas um grande acontecimento artístico. É também um ato de justiça. Já em 1857, Daumier foi saudado pelo poeta Charles Baudelaire — numa audaz e certeira previsão crítica — como um dos grandes artistas da época, junto com o consagrado Ingres e o triunfante revolucionário Delacroix. Para o resto do mundo cultural, porém, assim como para o grande público, Daumier era tão só um conhecido caricaturista, menos refinado que Gavarni e com menos garra popular que Cham (hoje lembrados apenas pelos especialistas). Foi preciso esperar até a grande exposição do MoMA de Nova York em 1930 e a do Louvre de 1934 para uma tentativa séria de redimensionar Daumier. Mas, no auge de uma arte moderna que lhe devia tanto ou mais do que a qualquer outro artista do século 19, as iniciativas tornaram-se algo mornas e de pouca repercussão. Cumpre aproveitar a mostra do Grand Palais para desagravar um dos grandes artistas de todos os tempos.

Honoré Daumier é talvez o mais obstinado dos paradoxos da história da arte. Nenhum outro artista tem sido ignorado de maneira tão sistemática e duradoura. Ao mesmo tempo, há uma quase unânime admiração entre os grandes artistas, desde seu contemporâneo Delacroix até nosso contemporâneo Giacometti. E os maiores críticos, aqueles que contam em um século e meio de crítica, coincidem em apreciá-lo. Um exemplo biográfico ilustra essa contradição.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Três Juízes, bico de pena e aquarela de 1862, de Honoré Daumier (na pág. oposta, em foto de Etienne Carjat)

Em 1878, meses antes de sua morte, conhecidos artistas e escritores – sob a presidência de honra da maior figura do momento, Victor Hugo, e com ajuda de políticos e funcionários de alto escalão – organizaram uma exposição de Daumier numa galeria em moda. A grande imprensa o saúda como "um dos mais ilustres representantes da arte francesa". Mas o público não aparece. Nem, o que é mais significativo, os colecionadores mais bem informados (que já estavam prestigiando os polêmicos impressionistas) compram. Daumier morre na miséria com a maior parte de sua obra de desenhista e pintor submersa na poeira de seu atelier. Amadores ingleses, americanos e, sobretudo, alemães – alertados pelas monografias pioneiras sobre Daumier, as de Fuchs e Meier-Graefe – a compram em lotes a preço irrisório. A conseqüente dispersão da obra tem dificultado as reavaliações.

À direita, *Conde Keratry*, **escultura de 1832. Abaixo,** *O Passado, O Presente, O Futuro*, **caricatura do rei Luís-Filipe, 1834. A qualidade e a importância da obra gráfica de Daumier acabaram se tornando um obstáculo para a execução de sua obra pictórica. Na foto abaixo, saltimbancos retratados em** *O Desfile*, **aquarela**

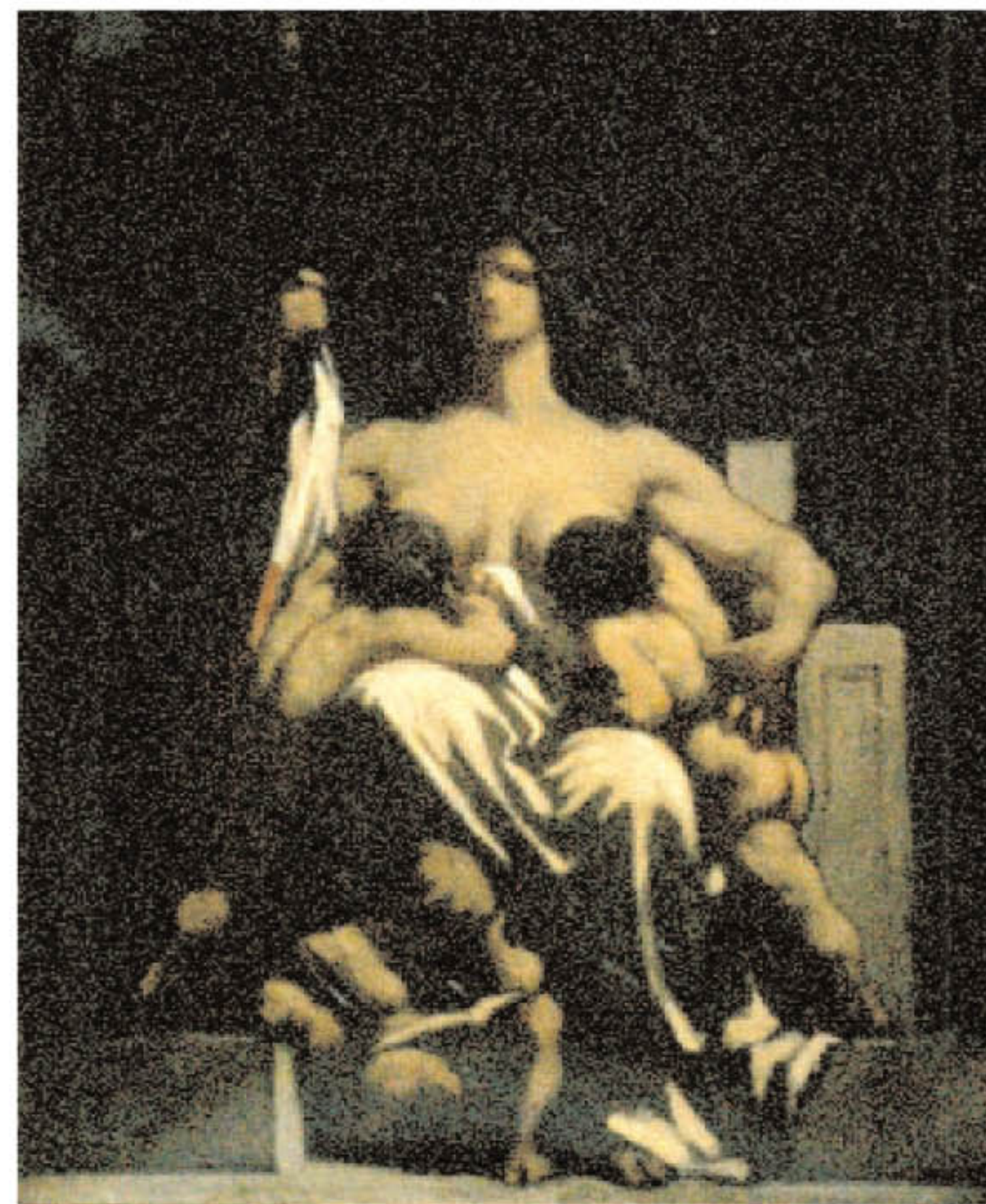
A glória secreta e a invisibilidade pública da obra de Daumier têm duas explicações, uma histórica e outra estética. A primeira tem a ver com o espírito da época e com a modéstia do artista. Com a invenção da litografia em 1790 e com a eclosão da imprensa popular de 1820 em diante, o jornalismo francês atinge a maioridade em perfeita sincronia com Daumier, que foi um dos caricaturistas e artistas gráficos mais conhecidos do período de ouro francês de ambos os gêneros. Mas, diferentemente do elegante Gavarni e do resto de seus colegas, Daumier não é uma figura mundana. Apesar da amizade e admiração dos grandes da época, Daumier é um homem pacato que trabalha em silêncio, que na sua modéstia pedia instruções precisas dos secretários de redação sobre os temas e tratamento de suas litografias. A única vez que trabalha sob as ordens de um igual é com Balzac.

Daí que a imagem de Daumier como artista industrial, como mero jornalista, tenha predominado até a exposição de 1878 e, em realidade, até a exposição de 1930 em Nova York. No melhor dos casos era considerado um artista frustrado pela sua atividade comercial. O que tinha algo de verdade na medida em que Daumier só podia dedicar-se à pintura e ao desenho puro quando desempregado, como, por exemplo, quando o *Charivari*, jornal que tinha triunfado graças a ele, o demitiu como se demite um cronista social já fora de moda. Mas havia também um fator estético de limitado mas genuíno valor. Daumier é talvez o único artista da história que conseguiu vencer a transição da caricatura à grande arte. Excelentes pintores, de Hogarth a George Grosz, foram também grandes caricaturistas e artistas gráficos. Mas só Daumier, como pintor e desenhista, admite as comparações, feitas com freqüência e naturalidade, com Michelangelo ou Goya.

O caráter derivativo da caricatura é evidente. Já o desenho puro tem tido uma história acidentada: exceto pelo gosto particular dos amadores, o desenho teve de esperar até o século 19 para ser considerado como um meio de expressão tão "nobre" quanto a pintura. Até então era visto como uma mera etapa preparatória, algo assim como notas estenográficas de projetos pictóricos. A história da caricatura é ainda mais marginal. É inevitável pensar que todo artista deve ter perpetrado caricaturas em momentos de lazer ou por diversão; e é irrefutável a comprovação de que raras vezes se incomodaram em conservá-las. A palavra *caricatura* é usada pela primeira vez em 1681 por Filippo Baldinucci num dicionário de termos artísticos para descrever os desenhos satíricos dos irmãos Carracci, Bernini e outros artistas da escola bolonhesa; mas o primeiro caricaturista profissional de que se tem notícia é Pier Leoni Ghezzi, de inícios do século 18.

Estas informações estão na obra do historiador e teórico das artes E. H. Gombrich, *The Uses of Images* (Phaidon, Londres, 1999). Num texto mais antigo, publicado em *Meditations on a Hobby Horse* (1963), Gombrich elabora a melhor definição de caricatura: "A condensação de uma idéia complexa numa imagem surpreendente e memorável". Isto é, basicamente a caricatura não tem um fim em si mesma, mas é um veículo. Esse caráter instrumental a põe – com raras exceções – à margem da arte. As razões estéticas são as mesmas que no caso de outros gêneros a serviço de fins ulteriores – como as ilustrações de moda ou catálogos ou mesmo a pintura "acadêmica" ou o "socialismo realista".

Ora, Daumier foi um dos maiores, talvez o maior, de todos os caricaturistas e ilustradores. As 4 mil litografias que ficam de sua prodigiosa produção (muitas vezes ao ritmo de uma cada dia) bastariam para assegurar-lhe um lugar honroso, embora secundário, na história da arte moderna. Desde o início de sua carreira, aos 20 anos, Daumier atinge os limites do gênero. Mesmo usando recursos já gastos pelo uso – como o *signum triceps*, a tríade "passado, presente, futuro" na caricatura do rei Luís-Filipe (de mais a mais em forma de pêra, achado de seu patrão, o cartunista Philippon) –, Daumier exibe uma mestria evidentemente superior à de seus predecessores e sucessores.

Mas são justamente a qualidade e a importância dessa obra gráfica que se tornaram obstáculo, primeiro, para a realização física de sua obra pictórica e de desenho (até certo ponto Daumier foi um "pintor de domingo") e, segundo, para a transição estética para esta última, que é comparativamente de reduzidíssimas proporções. Daí que a melhor maneira de observar seu desenvolvimento artístico seja, ironicamente, a evolução de sua obra gráfica.

É um elemento fortuito – os períodos de censura introduzidos depois dos movimentos revolucionários de 1830 e 1848 – que interrompe a sua carreira de caricaturista, levando-o às imagens "de costumes". Baudelaire assinala que, apesar da ferocidade política de suas charges, Daumier sempre demonstrou uma espécie de bondade ou empatia com os alvos de sua sátira. Isso lhe permite, quando passa a fazer a crônica visual da "comédia humana" de seu tempo (Balzac reconheceu nele seu igual), fugir da "condensação de idéias" caricatural para concentrar-se nos problemas do desenho, usando suas observações como mero "assunto". Já dava para perceber isso em algumas de suas imagens de maior impacto jornalístico e político, como na famosa litografia sobre o massacre na Rue de Transnonain de 1834, em que as "personificações" da caricatura (a representação da República por uma mulher, por

Ironicamente, foi a repressão cultural das contra-revoluções que salvou Daumier de cultivar uma pintura alegórica de mensagem social e republicana, apesar da força de obras como *A República*, **óleo de 1848 (acima)**

Onde e Quando

Daumier. **Retrospectiva de Honoré Daumier. Até 3 de janeiro de 2000. Galerias Nacionais do Grand Palais (Place Clemenceau, Paris). Aberta todos os dias, exceto às terças**

exemplo) são superadas por uma cena humana que continua a ser, mais de 150 anos depois, imagem perene da repressão popular de todas as ditaduras. Da mesma maneira que seu Robert Macaire segue sendo a imagem eterna dos políticos corruptos e seus advogados, a imagem eterna da chicana.

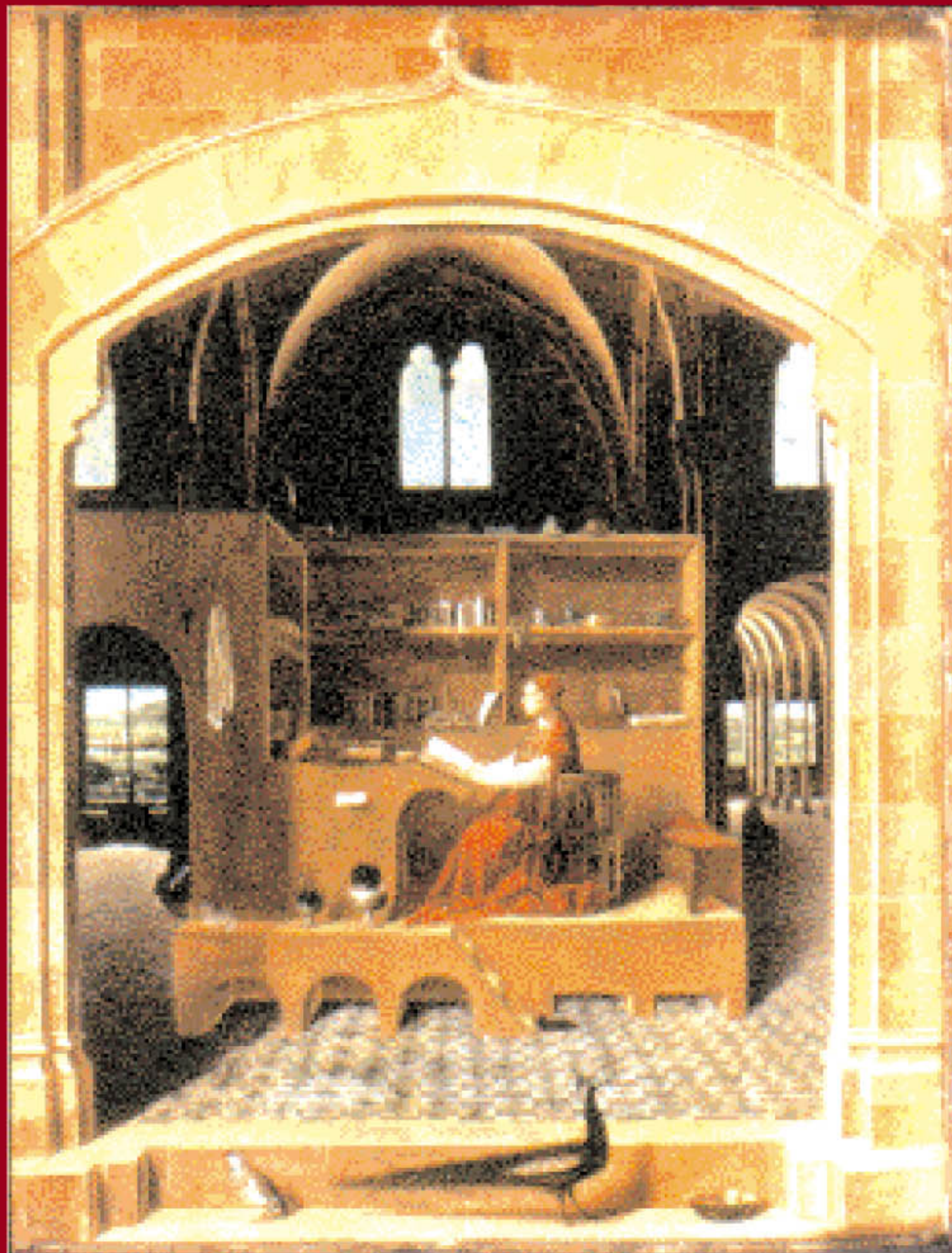
Ironicamente, foi a repressão cultural das contra-revoluções que salvou Daumier de cultivar – como artista oficial dos movimentos radicais – uma pintura alegórica de mensagem social e republicana apesar da força "à la Michelangelo" de quadros como *La République*, de 1848. Ao mesmo tempo, há sinais inequívocos de que seu radicalismo inicial mudou com o tempo e as desilusões políticas. A profundidade e intensidade de suas observações sobre a comédia humana como uma feira das vaidades – Thackeray foi seu primeiro admirador inglês – cristalizaria aos poucos naquela bondosa sabedoria que Baudelaire perpetuou nos versos que lhe dedicou. No final da vida, já ameaçado pela cegueira, Daumier terminaria identificando-se com os palhaços e saltimbancos das ruas, que tanto influiriam no primeiro Picasso. A etapa final será a mais gloriosa meditação pictórica sobre um tema literário jamais feita: seus quadros e desenhos sobre Dom Quixote.

Temos provas de que Daumier foi,

À direita, *Dom Quixote*, óleo, parte da série que o artista fez no final da vida. Tudo indica que os Quixotes de Daumier são versões pessoais das ilustrações do romance de Cervantes feitas por Gustave Doré em 1830. Nada melhor exemplifica a diferença entre um grande ilustrador como Doré e um grande artista como Daumier. Enquanto Doré ilustra um livro, Daumier – por assim dizer – volta a ser Cervantes. Abaixo, *Rue Transnonain*: massacre de 1834 é tema desta litografia do artista, uma de suas obras de maior impacto jornalístico e político, em que as "personificações" da caricatura são superadas por uma cena humana que continua a ser, mais de 150 anos depois, imagem perene da repressão popular de todas as ditaduras

neste caso, tão modesto quanto em seu trabalho jornalístico quando pedia instruções. Tudo indica que seus Quixotes são versões pessoais das ilustrações do romance de Cervantes feitas por Gustave Doré em 1830. Nada melhor exemplifica a diferença entre um grande ilustrador como Doré e um grande artista como Daumier. Enquanto Doré ilustra um livro, Daumier – por assim dizer – volta a ser Cervantes.

Sabemos que Cervantes também foi sistematicamente ignorado apesar do êxito europeu de seu Quixote. Sabemos também que Cervantes começou seu livro como um conto satírico – pouco mais do que uma caricatura dos leitores de best sellers da época – e que, à medida que ia escrevendo, seu personagem, com seus ridículos sofrimentos, tomou vida e humanidade até tornar-se uma metáfora de todos os homens. Da mesma maneira, os seres caricaturais de Daumier foram transformando-se, graças à sua modesta e bondosa sabedoria, primeiro em homens e logo em arquétipos de uma humanidade urbana moderna. Ao mesmo tempo, o traço fluido, agudo e rápido do desenhista – o desenho é sempre um gesto – torna-se a matéria que cobre lenta e meditativamente a tela. A luz deslumbrante, com profundas sombras, da pintura madura de Daumier é a luz do espírito humano que surge das sombras de seu sofrimento.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Um diálogo de mestres

Mostra em Veneza reúne obras-primas para mostrar a relação do Renascimento vêneto com os pintores do Norte nos séculos 15 e 16. Por Elisa Byington, em Veneza

À esquerda, *São Jerônimo em seu Estúdio*, de Antonello da Messina, 1474. No alto, à direita, *Retrato de Jovem Nobre Veneziana*, de Albrecht Dürer, 1506

O Renascimento em Veneza e a Pintura do Norte no Tempo de Bellini, Dürer, Tiziano, a exposição que ocupa o Palazzo Grassi em Veneza, reúne um excepcional número de obras-primas para explicitar as relações de duas culturas visuais fundamentais dos séculos 15 e 16.

Cidade de ricos mercantes, Veneza teve um Renascimento de características próprias, alimentadas por um ambiente culto e hedonista que gerou grandes pintores, inigualáveis em seus coloridos. Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio e Giorgione, na primeira geração, Tiziano, Lorenzo Lotto na segunda, Tintoretto e Veronese na seguinte, para citar só alguns, brilharam no panorama internacional como estrelas de primeira grandeza a partir de meados do século 15. Incorporaram as descobertas dos gênios florentinos que inventaram a perspectiva — artifício capaz de dar a justa proporção a todos os elementos em um quadro — e souberam fazer "renascer" as formas monumentais da Antigüidade clássica. Mas, no lugar do desenho marcado, característico dos florentinos, os venezianos modelavam suas figuras por meio de inúmeras tonalidades de cor, sob uma luz quente e mediterrânea, com tendência dourada, muito admirada pelos pintores do Norte europeu, que foram até lá aprender os segredos.

Do outro lado, os pintores flamengos eram capazes de minuciosa observação da realidade, transferida em seus quadros por uma excepcional técnica de pintura a óleo, virtuosisticamente utilizada por Jan van Eyck – pintor muito cobiçado pelos italianos como atesta sua precoce presença nas coleções das várias cortes espalhadas pela península. Encantava os italianos sobretudo a maestria em imitar a exata textura das peles, dos tecidos, das jóias. Isso além do gosto tão típico de Flandres por manter em foco os detalhes mais próximos ao observador assim como os elementos mais distantes na paisagem, coisa que já se nota nos quadros de Piero della Francesca, o primeiro a determinar uma síntese entre as duas escolas.

O papel fundamental de Veneza nessa troca de experiências entre Norte e Sul é o que se propõe a ilustrar a exposição no Palazzo Grassi. Tema privilegiado da história da arte, apesar de ser objeto de centenas de livros, esse rico tecido de relações nunca tinha sido alvo de uma mostra. Uma oportunidade única de ver lado a lado quadros que demonstram a mútua admiração e permanente troca de informações entre os pintores, exemplificada na relação entre grandes gênios como Bellini, Dürer e Tiziano, além de inúmeros outros. Seja no aperfeiçoamento da técnica a óleo como na pesquisa de novas cores, ou nas invenções iconográficas e formais, a virtude principal era imitar bem os grandes modelos para depois tentar superá-los. Tal realidade, característica daqueles tempos, é documentada com uma surpreendente quantidade de obras-primas, datadas de 1450 a 1600, e emprestadas excepcionalmente para essa exposição sem precedentes.

Onde e Quando

O Renascimento em Veneza e a Pintura do Norte no Tempo de Bellini, Dürer, Tiziano. **Palazzo Grassi. (San Samuele, 3.231), Veneza. Até 9 de janeiro**

Abaixo, *A Adoração dos Magos*, de Andrea Mantegna, 1497-1500. A exposição demonstra a mútua admiração e permanente troca de informações entre os pintores do Norte e do Sul. Seja no aperfeiçoamento da técnica a óleo, na pesquisa de cores ou nas invenções formais, a virtude principal era imitar bem os grandes modelos para depois tentar superá-los. Acima, *Paisagem do Mar Vermelho*, de Jan van Scorel, 1520

Na primeira sala, um retábulo de mais de 5 metros de altura feito a quatro mãos por Bartolomeo Vivarini e Giovanni d'Alemagna em 1433, serve como prelúdio das relações entre as duas culturas visuais, em um quadro de sabor ainda gótico apesar da monumentalidade renascentista das figuras. Na sala dedicada aos retratos masculinos, de uma notável beleza, lá estão os célebres exemplos de Hans Memling, Petrus Cristus, ao lado de seus congêneres assinados por Giovanni Bellini e Antonello da Messina, figura fundamental ainda insuficientemente estudada, cuja presença em Veneza determinou o definitivo eclipse do retrato de perfil.

Emblema da exposição e capa do catálogo é o São Jerônimo feito por Antonello provavelmente em 1474, ano em que chega à laguna. Considerado uma síntese entre o "espaço" toscano e o "ambiente" flamengo, o quadro mostra o santo responsável pela tradução da bíblia trabalhando em seu gabinete de intelectual humanista, minuciosamente descrito pelo pintor à maneira dos flamengos, onde não faltam detalhes como a toalha pendurada prosaicamente e o chapéu de bispo apoiado sobre o banco. A cena é situada no centro das arcadas de uma grande igreja gótica, enquadrada segundo as mais sofisticadas regras da perspectiva toscana, que dão ao quadro uma surpreendente monumentalidade não obstante sua pequena dimensão (46 cm por 36,5 cm).

Não se sabe se Antonello viu a obra de Piero della Francesca a caminho da República Sereníssima, mas a síntese de que era portador, fruto do conhecimento da pintura do Norte nas coleções do Sul da Itália por ele freqüentadas, caracterizou seu trabalho com Giovanni Bellini deixando uma marca definitiva na pintura de Veneza.

No centro da exposição, uma espécie de coração ideal, cinco salas destinadas a um precioso "gabinete de desenhos" onde, além das aquarelas e desenhos (um raríssimo de Giorgione), as gravuras mostram seu papel primordial na circulação das idéias e invenções artísticas.

Os roteiros temáticos e cronológicos se alternam nos 200 quadros, em grande parte celebérrimos, que raramente deixaram seus museus. Passando de grandes quadros de altar a quadros devocionais de menor dimensão, chega-se às belíssimas figuras femininas nuas em meio à paisagem – invenção de Giorgione celebrizada por Tiziano. Enquanto no século 15 assiste-se à oscilação entre o predomínio de uma ou outra escola, em meados do século 16 a hegemonia da maneira de Tiziano é indiscutível. Predileto de Carlos 5º e Filipe 2º, cujo retrato é exibido na mostra, ele não deixa de utilizar de quando em vez pintores do Norte para retratar as paisagens em seus quadros.

A Pureza das Caluniadas Damas

O reencontro das partes de um quadro de Carpaccio contraria séculos de crítica da obra *Duas Cortesãs*

Costuma-se dizer que ninguém ouve tanta bobagem quanto um quadro de museu. O célebre *Duas Damas*, de Vittore Carpaccio, pintado entre 1490 e 1495, teria muito a contar a esse respeito. Conhecidas durante séculos como *Duas Cortesãs*, as honradas senhoras retratadas podem hoje contar melhor a própria história, graças à identificação da metade superior do quadro, até então considerada uma obra independente, *A Caçada na Laguna*. As duas partes são expostas juntas pela primeira vez nessa exposição do Palazzo Grassi, depois de separadas em data desconhecida, provavelmente por questões hereditárias. *A Caçada na Laguna* foi comprada de um antiquário suíço nos anos 70 pelo Getty Museum de Malibu, e a reunião das duas cenas da obra original atesta que se trata na verdade de uma história de fidelidade conjugal, tão diferente da que os críticos e literatos se deleitaram em interpretar durante séculos, descrevendo as duas damas vestidas luxuosamente como "libertinas na varanda com olhares lânguidos à espera do próximo cliente".

Ignorando a gramática da época, esses críticos não conseguiram identificar que todos os elementos do quadro são símbolos de paciência, amor e castidade nos dias intermináveis que marcam a vida das duas nobres venezianas à espera de seus maridos ocupados em caçar pássaros na laguna de Veneza, passatempo reservado aos homens. A prova definitiva do encaixe das duas partes da história é justamente o lírio – indiscutível símbolo de pureza plantado no jarro que exibe o brasão da família – cuja flor aparece sem outra razão de ser no meio da água do quadro superior. A planta de mirto, no ângulo direito da balaustrada, é igualmente significativa para o sentido da história. Usada como diadema pelas noivas na Antigüidade, conhecida como *mirto conjugalis* até o Renascimento, está presente em todos os quadros da época dedicados a esse tema. O mesmo pode-se dizer dos dois pássaros pousados na balaustrada, equivalentes no comportamento aos nossos "dois pombinhos" ou dos dois cães em primeiro plano, cujas características de fidelidade dispensam comentários. O minúsculo pajem é certamente um mensageiro, portador da carta que se vê sob a pata do cão mais feroz, como também de uma longa série delas – pintadas em um fascinante *trompe l'oeil* no verso do quadro superior –, testemunha das longas ausências. O lenço branco com as pregas cuidadosamente engomadas aludem ao resto. Presente habitualmente feito pelo noivo às suas prometidas, além de distintivo de pureza, era objeto eloqüente da condição de espera à qual se destinavam as mulheres, à custa certamente de não poucas lágrimas. – EB

A Caçada na Laguna e sua original metade inferior, agora identificada como *Duas Damas*

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Navegação na pintura brasileira

O historiador José Roberto Teixeira Leite lança CD-ROM que mapeia os 500 anos de arte nacional

Cinco séculos depois, o Brasil prepara-se para comemorar o seu descobrimento olhando para várias direções e buscando encontrar seu rosto. O CD-ROM *500 Anos da Pintura Brasileira*, que a Log On Comunicação Interativa lança neste mês no Brasil (R$ 89), Portugal e Argentina, recua até os registros do homem pré-histórico há cerca de 50 mil anos, em sítios no Piauí, rastreando uma arte brasileira muito antes do descobrimento, com pesquisas dirigidas mais à pintura do que aos petróglifos. E acrescenta pigmentos ao rosto procurado.

A obra, que traça a história até a arte contemporânea, tenta suprir a lacuna didática existente sobre o assunto. Não por acaso, o autor dos textos é José Roberto Teixeira Leite, o mesmo historiador que, em 1980, lançou o *Dicionário Crítico da Pintura Brasileira*. Depois de um ano de trabalho na atualização da pesquisa, Teixeira Leite assegura que o resultado é inédito: "São mil imagens, 2 mil verbetes e textos que eqüivalem a dez livros com 400 páginas cada um". As imagens são ampliáveis, há índice remissivo e funções de busca e interface da Internet.

Com obras que ilustram cada período, movimento e artista, o CD *500 Anos da Pintura Brasileira* está dividido em sete partes: *A Pintura Brasileira*, *Biografias*, *Documentos Históricos*, *Museus*, *Pintura e Sociedade no Brasil*, *Obras-Primas* e *Técnicas*. Verdadeira enciclopédia multimídia interativa, a obra traz mais de 3 mil referências cruzadas e tem curiosidades como as várias assinaturas de um artista, suas transformações gráficas (é o caso de Pancetti) e seu significado quando essa marca é gravada na obra. Com esse tratamento, fica mais confortável aproximar-se da emoção – sem que seja exigido do observador uma análise crítica e, portanto, técnica –, o que poderia tornar as artes plásticas um assunto menos elitista, como ainda é hoje considerado.

No CD: acima, da esq. para a direita, *Negro*, **de Eckhout, 1641,** *Saudade*, **de Almeida Jr., 1899,** *Estudante Russa*, **de Anita Malfatti, 1917; no alto,** *Três Horas*, **de Carlos Fajardo, 1977**

O CD, que tem trilha sonora original criada pelo compositor Roberto Araújo, é lançado às vésperas das comemorações do descobrimento por "pura coincidência" segundo o editor Raul Mendes Silva. A idéia nasceu há 12 anos para dar seguimento ao *Dicionário Crítico*. "Seria uma enciclopédia, mas, quando fui orçar, ficou tão caro que pouquíssimas pessoas teriam acesso", explica. As imagens de obras foram recolhidas, na sua maioria, em museus e entre um restrito número de colecionadores. O projeto também chega à Internet, onde mensalmente será ministrada uma aula de pintura brasileira escolhida entre as várias rubricas do CD. – DIÓGENES MOURA

FOTOS DIVULGAÇÃO

O COLETIVO DA BELEZA

Mônica Nador faz da pintura uma experiência social

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

Ela participou da famosa exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, que reuniu mais de cem artistas jovens no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984. O propósito ali era o de reivindicar as possibilidades expressivas da pintura. E Mônica Nador, paulista de Ribeirão Preto, nascida em 1955, fazia parte dessa geração e tinha na pintura seu grande meio. De distintivo em sua produção, a substituição da ênfase na emoção por uma fatura disciplinada, obsessiva, meticulosa. Nessa época, as enormes telas da artista, que sempre gostou de seriações, eram invariavelmente preenchidas com pinceladas repetidas, alternando as cores preta, vermelha e azul.

A obra da artista, no final dos anos 80, sofreu uma mudança radical, devido a uma descoberta ao acaso. Enquanto se submetia a um tratamento em uma clínica em uma antiga casa no Pacaembu, Mônica notou os motivos árabes do teto de gesso. Viu nos arabescos dourados e nas cores como rosa e azul o protótipo da beleza pura: "A arte contemporânea ocidental abandonou essa procura de beleza e reforçou aspectos da expressão mais ligados à abjeção, conceitualmente baseados na realidade cotidiana atual. Mas a falta da beleza faz mal à saúde e ao espírito. A beleza potencializa a arte. É preciso reinstaurá-la". Mônica apropriou-se dos padrões islâmicos, que, para ela, representam o choque ou espanto do belo, e começou a usá-los como imagens aplicadas de várias formas.

A partir de 1996, levou a idéia de aplicação dessas imagens para fora das paredes de museus e galerias de arte. Assim começou o projeto *Paredes Pintadas*, que leva à ação comunidades de vários tipos, que se organizam em torno da pintura dos espaços que freqüentam, sejam eles públicos ou privados. Desde essa época o projeto vem se desenvolvendo pelo interior de São Paulo, Minas Gerais, Bahia. Em 1998, substituiu os arabescos por motivos encontrados nos repertórios locais.

No mesmo ano trabalhou em uma casa de palafita, no Amazonas, usando um motivo de "casinha", desenhada pela própria moradora. Depois, pintou a sede de um assentamento do MST, em Piratininga, com desenhos de estrelas criados pelos participantes do movimento. "Aprendi com os artistas grafiteiros a criar máscaras de motivos, que são aplicados com tinta sobre a parede", explica a artista, que, no processo, cria padronagens ligadas à própria história das regiões e de seus habitantes.

Atualmente, Mônica pinta os muros e fachadas de um bairro de São José dos Campos, em um projeto patrocinado pela Fundação Cassiano Ricardo. "A Vila Rodhia é formada em grande parte por uma população que emigrou do sul de Minas Gerais. Então trabalho com os moradores criando motivos retirados dos riscos de bordados mineiros, por exemplo", diz. Quanto mais lugares Mônica alcançar, acredita, melhor a "distribuição de bem-estar". Sua obra tem atingido repercussão internacional. Entre abril e junho, ela estará pintando as paredes e espaços públicos de Tijuana, no México, no projeto *Insite*, que lida com questões de fronteira territorial e tem curadoria de Ivo Mesquita.

A dimensão do infinito

Mostras comemoram o centenário de Lucio Fontana, artista que abriu a pintura abstrata moderna para o espaço real e para a luz. Por Elisa Byington, de Milão

Lucio Fontana nasceu em Santa Fé, Argentina, em 1899, viveu a maior parte do tempo na Itália e morreu em 1968. O seu centenário, comemorado neste ano com diversas exposições, reafirma um pintor, escultor e grande ceramista cuja criatividade e fertilidade de propostas revelaram, além de incomum domínio técnico, uma capacidade de experimentar sempre em direções diferentes. Uma figura muito maior do que o rótulo "aquele dos cortes em telas monocromáticas", como é muitas vezes reconhecido. Nas retrospectivas que, no ano passado e neste ano, foram dedicadas à sua obra – primeiro em Roma, depois em Milão –, era evidente que o público estava diante de um dos grandes artistas deste século.

Em fevereiro de 1949, Fontana escureceu a Galleria del Naviglio, em Milão, e pendurou alguns objetos que, iluminados com luz fosforescente, davam impressão de flutuar no espaço. Chamou a obra de "ambiente espacial com luz negra". Tal "instalação", diríamos hoje, transformou a galeria de arte comercial que ocupava, ainda que por poucos dias, em uma espécie de espaço de meditação, onde a arte tinha "dimensão espacial", dizia Fontana.

Como era típico na trajetória do artista, o projeto foi acompanhado de debates, cujas idéias, por sua vez, já tinham sido antecipadas no *Manifesto Espacial*, de 1947, seguido por um *Segundo Manifesto Espacial*, em 1948, ambos redigidos por ele e por um grupo de amigos com genuíno fervor vanguardista, devedor do futurismo. Na época – quando ele começou também a furar os quadros com chave de fenda –, o artista acabara de retornar da Argentina, onde tinha vivido durante a guerra, depois de anos de estudo e trabalho em Milão.

"Einstein descobriu a dimensão do infinito", dizia ele. "Para ir naquela direção, o que devo fazer? Eu furo a tela. Passa o infinito, passa a luz, não é necessário pintar." De arma em punho, ele desferrava seus golpes contra a tela em branco. No primeiro momento, furou as telas com múltiplos pequenos buracos, que lembravam constelações. Sucessivamente passou a rasgá-las com navalhadas que o tornariam mundialmente célebre. Obras que, em 1959, Fontana levou tanto para a Documenta de Kassel quanto para a 5ª Bienal de São Paulo, abrindo a moderna pintura abstrata para o espaço real e para a luz que a atravessa. Esses quadros, que o artista passaria a chamar de *Conceitos Espaciais*, também teriam, algumas vezes, fragmentos de pasta vítrea, areia e pedrinhas coloridas, que tornavam a tela ainda mais "escultórica".

As obras do artista: propostas modernas e atuais aliadas à intuição que impressiona

Fontana merece ser comparado a Jackson Pollock, De Kooning, Mark Rothko – seus contemporâneos que, por terem operado no coração do mercado, não só têm cotações infinitamente mais altas, mas também espaço infinitamente mais amplo nos livros de arte. Isso é visível nas mostras que comemoram o centenário. Na sede da Triennale de Milão – centro das grandes mostras de design e arquitetura italiana deste século –, foram reconstruídas algumas das obras de Fontana que exploravam a arte como ambiente total. É impressionante a modernidade e atualidade das propostas. É o caso do desenho aparentemente solto no espaço – feito com néon, em 1951, utilizando esse material na arte pela primeira vez –, assim como o labirinto que o artista levou à Documenta de 1964. E é impressionante, também, a intuição de Fontana – caso da utilização artística da recém-nascida televisão, tematizada por ele já em 1949.

Lucio Fontana. Obras Maestras de la Fundación Lucio Fontana de Milán (Fundação Proa, em Buenos Aires, até janeiro – tel. 00/21/54/11/4303-0909)
Lucio Fontana (Hayward Gallery, Londres, até 9 de janeiro – tel. 00/21/44/171/960-4242)

FOTOS DIVULGAÇÃO

A paixão de Fayga

A artista Fayga Ostrower mostra *A Música da Aquarela* no MNBA

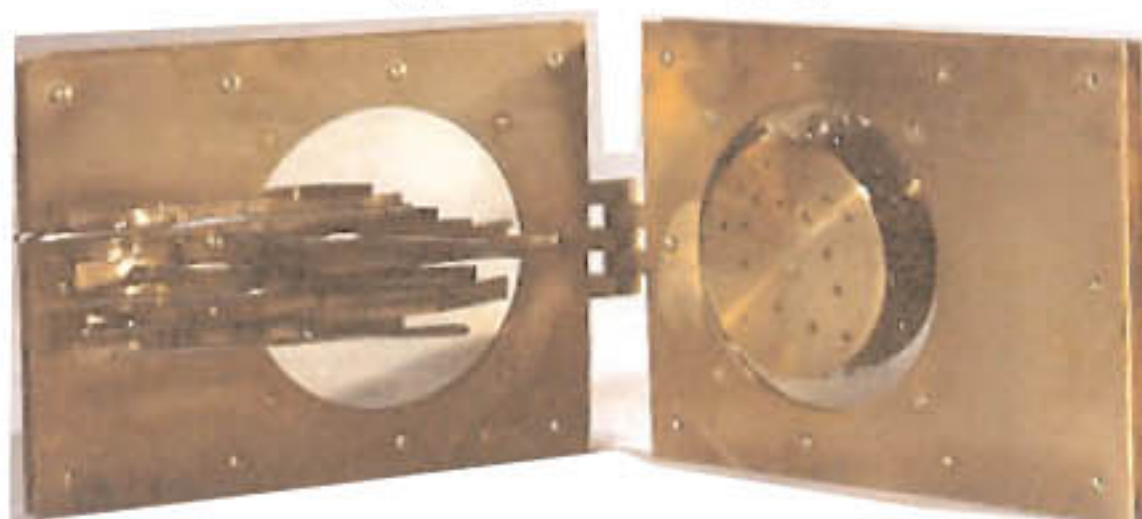
O equilíbrio justo entre a espontaneidade da pincelada e o controle sobre a técnica. Essa tem sido a busca mais recente de Fayga Ostrower. Na exposição *A Música da Aquarela*, que fica até o dia 9 de janeiro na sala Bernadelli do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro (av. Rio Branco, 199, Centro), a artista alia despojamento e intenção de gesto. Acostumada ao processo artesanal da gravura, Fayga vem agora se dedicando à aquarela. "Uma coisa não elimina a outra. Mas há uma seletividade dentro da gente. A aquarela tem tido um apelo muito forte nesse momento. Me apaixonei", resume a artista. Aos 79 anos, Fayga gosta da leveza e da liberdade que a aquarela proporciona. "Você pode ficar dez horas pensando no que vai fazer, mas na hora do encontro com o papel só há a rapidez do gesto", diz a artista, que privilegia os tons de azul, rosa e púrpura. "Se fosse mais jovem não teria essa sinceridade, mas quero um certo senso de beleza hoje na minha obra", diz. A partir de fevereiro, a exposição segue em turnê para o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, para a Fundação Murilo Mendes, em Juiz de Fora, e para Curitiba. – DENISE LOPES

A Grande Onda, aquarela de 1999

Dupla expressão

Nicolas Vlavianos funde arte e artesanato para ampliar sua linguagem escultórica

A galeria paulistana Múltipla expõe, até o dia 18, *Objetos de Design*, do escultor Nicolas Vlavianos. A mostra, com 20 obras – de aço inox, cobre, latão e ferro –, é uma continuação da pesquisa do artista, que resultou na exposição *Múltiplos e Objetos – Studio Design*, em 1998. "Ao ampliar minha linguagem escultórica para objetos de uso cotidiano, consigo fundir duas expressões, a artesanal e a artística", diz Vlavianos. A mostra inclui a série *Livros*, 12 pequenas esculturas, estudos para obras maiores. A Galeria Múltipla fica na av. Morumbi, 7.986, tel. 0++/11/241-0157. – MARI BOTTER

Livro, um pequeno estudo

Desenhos do etéreo

O mineiro José Alberto Nemer expõe no Rio suas *Aquarelas Recentes*

O desenho de José Alberto Nemer leva... ao desenho. Não estranhem: na arte, não existe tautologia. A pintura de Cézanne conduzia à pintura. A literatura de Proust, à literatura. A música de Webern, à música. Há mais de uma década, Nemer desenha aquarelas. Elas são de uma extraordinária leveza. Não carregam o peso de nenhuma responsabilidade, a rigor não representam e não pretendem representar nada, a não ser o generoso e fatigante ato de desenhar.

Trinta dessas *Aquarelas Recentes* estarão expostas no Centro Cultural Banco do Brasil (rua 1o de Maio, 66, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/216-0237), de 21 deste mês até 3 de março. Têm tamanhos variáveis. Algumas são quase milimétricas (7 cm por 10 cm), como que para reforçar aquele que parece ser o traço comum a todas elas: sua imaterialidade. Os signos, como se suspensos no espaço aéreo do papel, nem chegam a ganhar a condição corpórea das repetidas bandeirolas de um Volpi. São imaturos e brincalhões. Habitam o grau zero da significação.

Sem título, aquarela de 1997

É cerebral a arte de Nemer, mineiro de 54 anos com o raro privilégio de ter Ouro Preto na sua certidão de nascimento e Paris no seu currículo. Em sua proposital platitude, inquieta e dá o que pensar. Sugere, por exemplo: deve ser pálida a palheta da reflexão artística. Cores claras como a de um jardim zen. Nada de extroversões estrepitosas. As aquarelas resistem bravamente a toda e qualquer tentação de sublimar e sublinhar. Na economia – porém trabalhosa – das figuras não-figuras, sente-se de leve um anseio de ordenamento que é, seja como for, uma afirmação ética. Por mais que não se tenha nenhuma história a contar. – NIRLANDO BEIRÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / JUNINHO MOTTA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A odisséia da Europa

Uma exposição no Grand Palais de Paris mostra a unidade cultural européia desde os tempos de Ulisses

A Europa, como entidade cultural, começou a se manifestar a partir da Idade do Bronze – aproximadamente entre 2000 e 750 anos a.C. Foi o tempo correspondente a Ulisses, Agamenon e Príamo, todos personagens da tomada de Tróia em 1300 a.C. Os cantos de Homero, a mais antiga obra literária do Ocidente, não são a única fonte de pesquisa para se compreender aquele período. *A Europa no Tempo de Ulisses – Deuses e Heróis da Idade do Bronze*, coleção ais, em Paris, até 10 de o dinamismo e o alto vimento cultural daque- leção se compõe de 150 das pela primeira vez, de várias regiões, e in- fragmentos de arquite- ra, de esculturas em ar- a, marfim e bronze, ar- s, vasos, jóias, orna- tos de cavalos ou de as, peças de arte sacra, lusive uma de ouro que se atribui a Agamenon. As peças permitem uma reconstituição do modo de vida dos heróis da época e de seus contemporâneos. Podem-se perceber as mudanças e os avanços do período como a descoberta do metal, a domesticação do cavalo ou o aprimoramento das técnicas de navegação que deu curso a expedições e transporte de carga por todo o Mediterrâneo. Em conseqüência, do mar Egeu ao Atlântico, da Escandinávia à Sardenha ou aos Bálcãs, as relações entre os europeus se intensificam. E é isto que a exposição possibilita: tornar conhecida a sociedade dos primeiros europeus. – JÔ DE CARVALHO, de Paris

Peça grega de 1600 a.C.

Superexposição crítica

Claudio Edinger fotografa a hiper-representação no livro *Portraits*

Interferência premeditada do fotógrafo – escolha cuidadosa dos cenários em função do seu efeito inusitado e espetacular, uso de luzes estranhas e multicoloridas, fundos tremidos ou torcidos, cores irreais ou nunca vistas. É desse arsenal que Claudio Edinger se serve, em seu oitavo livro, *Portraits* (editora DBA), para registrar imagens de pessoas como Fernanda Torres, Woody Allen, Pelé, Bruna Lombardi, Lula, Malu Mader junto com anônimos como a garota indiana e a cubana, o paciente do Juqueri ou o empresário americano. Mas o que ele conta, principalmente, é como vivemos em um mundo exposto à hiper-representação e, melhor, o que ele próprio pensa disso. Se sua conclusão não é lá muito favorável à humanidade dos dias de hoje, o resultado fotográfico é excelente e estimulante. Uma parte das fotos estará exposta de 1º a 14 de dezembro, na Li Photo Gallery (r. da Mata, 70, São Paulo, SP), seguindo para o CCBB (rua 1º de Maio, 66, Rio, RJ, tel. 0++/21/216-0237), onde fica de 22 deste mês até 19 de março. – EDUARDO SIMÕES

Cubana em Zulueta, foto de 1994

Fuga na Recoleta

Tunga leva a performance *Teresa* à Argentina

O brasileiro Tunga faz sua primeira mostra na Argentina com *As Aventuras da Matéria*, que fica até o dia 10 na sala Cronópios do Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires. A mostra tem três peças: as "instaurações" *Lucídio e Negrido* e *Heaven's Hel/Hell's Heaven*, e um vídeo de *Teresa*, performance que abriu a mostra, com 200 artistas amarrarando panos e cordas para simular uma fuga da sala. *Teresa* segue depois para a Bienal de Lyon do ano 2000.

Com status de arte

The Field Museum, de Chicago, exibe coleção de peças da grife Cartier

O nome Cartier é senha de entrada para um universo de pedras preciosas lapidadas segundo critério tante para garantir o alca de simetrias e proporçõ em jóias que, em algu caso, alcançam o status obra de arte. Até 16 de jar o The Field Museum, em C (1.400 South Lake Shore D peças, entre jóias, relógic jetos, produzidos de 1900 do em que Louis Cartier coordenou a equipe de designers. A exposição, organi- ish Museum, de Londres, politan, de Nova York, e a coleção Art of Cartier, de Genebra, traça um painel as criações da marca, sujeitas às influências de cada época. A mostra conta ainda com notas originais de pedidos de clientes, esboços e moldes.

Broche de coral e esmeralda de Cartier

FOTOS DIVULGAÇÃO

O BRILHO OFUSCANTE DOS MESTRES

Produção de jovens artistas reunidos no Panorama de Arte Brasileira faz contraponto às obras dos veteranos

Por Daniel Piza

Se a intenção de mapear a produção contemporânea de artes plásticas foi bem cumprida, o Panorama de Arte Brasileira feito pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo não é exatamente encorajador. A mostra é dividida em seis núcleos que expressariam tendências diversas, mas os nomes em torno dos quais as linhagens foram organizadas terminaram sendo um contraponto. Alfredo Volpi, Amilcar de Castro e José Resende, sobretudo, são muito melhores do que seus "parentes" mais jovens, e mesmo as obras de Paula Trope e Nazareth Pacheco empalidecem as de seus companheiros de sala.

Veja o caso de Volpi. Sua pintura *Mastros* estaria ali como referência de uma tendência da pintura contemporânea, a que debateria "questões da cor e da luz", cujo objetivo maior seria remeter o quadro ao ambiente. Bem, nem de perto Volpi estava interessado num mero jogo óptico, e os pintores escolhidos demonstram um autismo cromático que ele rejeitou até mesmo em sua fase mais geométrica. Não há nenhum lirismo nos artistas do núcleo. Ricardo Carioba, por exemplo, está mais preocupado com a luminescência das cores. E Sergio Sister imagina que o espectador quer saber para que direção vai cada uma de suas pinceladas. Está para Volpi como uma goteira está para o mar.

Com José Resende acontece o mesmo. Sua obra está preocupada com a transformação dos materiais em diálogo, criando um processo sobre o qual ele mantém o domínio da clareza. Nem mesmo Jac Leirner, sua mulher, consegue tal domínio: apesar da ordenação explícita de suas peças, o que predomina é sempre a metáfora sociológica. A auto-exibição de Yiftah Peled e a ironia de Sebastian Argüello também vão pelo caminho da denúncia contra o mundo moderno, o "sistema" movido a dinheiro, tecnologia e mídia, etc., etc. Também Amilcar de Castro — que está ali para apontar a "questão da linha" — não encontra em seus admiradores um traço sequer de contenção; eles optam pela obscuridade, pela "desconstrução", por títulos como *O Que É Coletivo*, *O Que É Individual*. Não depuram formas; apropriam-se das alheias.

Acima, obra fotográfica de Edouard Fraipont, que faz parte do núcleo pontuado pelo vestido de giletes de Nazareth Pacheco: tentativa de desfigurar a identidade

Defasagem semelhante existe entre as imagens elaboradas de Paula Trope e os vídeos, fotos e diagramas dos que dividem sala com ela. Apenas Rubens Azevedo, Vilma Sonaglio e Christine Liu trabalham em registro equivalente, distorcendo fotos de personagens urbanos. Mas, com as cores e angulações que dão à falta de foco um caráter mais expressivo, as imagens de Paula ficam retidas na mente. Igualmente, o vestido de giletes de Nazareth Pacheco é memorável pela maneira como simula o que não é (um vestido comum, criado para seduzir), ao passo que os outros eleitos caem no literalismo, ainda que pretendam "desfigurar a identidade".

No núcleo de Nelson Leirner não há hiato tão grande. Todos discutem ali um repertório que se poderia chamar de "kitsch" ou "decorativo" e tentam revertê-lo — séries, contrastes e interferências no uso habitual ou funcional dos objetos. Mas o efeito mais nítido é o da seqüência *Construtivismo Rural*, de Leirner, em que pinturas geométricas são parodiadas com o uso de couro de boi, ironizando a ânsia de pureza daquele estilo. Mas só vai até aí. O que mais falta nesse Panorama de Arte Brasileira não é a panorâmica, nem a brasilidade, mas a arte, nada menos que a boa arte de que Volpi, Amilcar e Resende se mostraram tantas vezes capazes.

Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Parque do Ibirapuera, portão 3. Até 19 de dezembro. Patrocínio: Deutsche Bank

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**José Antonio Hernandez-Diez e Hiroshi Sugito, Projeto 99** Sem título (detalhe) Hernandez-Diez	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, tel. 0++/11/210-7066). A galeria é uma das mais ativas no circuito das artes, graças a um dos sócios, o recifense Marcantonio Vilaça, expõe nomes destacados da arte contemporânea e marca presença nas feiras internacionais.	Mostra de pinturas – acrílico jateado – de Hernandez-Diez, no térreo da galeria; e de pinturas – acrílica sobre tela – de Sugito, no mezanino.	Até janeiro de 2000. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sábados, das 10h às 14h.	Ambos pertencem à novíssima geração em seus países, Venezuela e Japão. Apesar de jovem, Sugito desfruta de prestígio internacional; Hernandez-Diez, que já esteve na Bienal de São Paulo, se destaca na cena latino-americana.	Na crítica social que os dois artistas fazem em suas obras. Diez aborda a questão da mulher como objeto, e Sugito faz referências ao imperialismo americano.	Tem catálogo com reproduções e texto da crítica espanhola Strella de Diego. R$ 15.	A exposição *O Nativo na Linguagem Contemporânea*, no Galpão de Design, na r. Aspicuelta, mostra obras de Kimi Nii, Hugo França e Ivone Rogobello, entre outros. E não muito longe dali, na al. Gabriel Monteiro da Silva, 296, vá conhecer a nova galeria Baró-Sena. Vale visitar.
	Cabelo Sem título, 1999 Cabelo	Galeria Luisa Strina (rua padre João Manuel, 974, A, Jardim América, tel. 0++/11/280-2471). A marchande Luisa Strina é uma das mais conceituadas de São Paulo, e sua galeria tem exibido nomes importantes da arte contemporânea brasileira.	Mostra de desenhos sobre tecidos – algodão – em uma cor única.	Até dia 23/12. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sábado, das 10h às 14h. Grátis.	Revelação do *Antarctica Artes com a Folha*, em 1997, Cabelo esteve na última Documenta de Kassel com Tunga. Esta é sua primeira exposição individual em São Paulo.	Em como os desenhos sobre tecido têm o mesmo caráter sensual da obra de Tunga. Cabelo também usa preto, vermelho e branco e faz alusões à cobra-coral.	Tem catálogo-convite. Grátis.	Bem perto da galeria, o Escritório de Arte de Adriana Penteado mostra coletiva com 19 contemporâneos – Alex Cerveny, Paulo von Poser, Rosana Paulino e Marco Mariutti, entre outros – que exploram o mesmo tema: a cabeça.
	Rodrigo Andrade Sem título Rodrigo Andrade	Galeria Marília Razuk (av. 9 de Julho, 5.719, loja 2, tel. 0++/11/881-9853). Com mais de dez anos de atuação no mercado das artes, Marília é especializada em arte contemporânea brasileira.	Mostra de 12 pinturas, óleos sobre tela, de sua produção recente.	Até 22/12. De 2ª a 6ª, das 10h30 às 19h; sábados, das 10h30 às 13h.	Rodrigo integrou o grupo Casa 7, nos anos 80, que teve importância decisiva na cena artística brasileira. Sua obra vem evoluindo e acumulando diversas referências. Andrade não ficou preso a uma estética única.	Como Andrade está mais distante dos espaços representados. Há, no entanto, uma tensão inteligente entre a dimensão lírica e a dimensão expansiva ou pública.	Tem catálogo com dez fotos. Grátis.	Bem perto da galeria, na rua Amauri, pode-se escolher entre vários restaurantes e bares. O mais novo deles, o bar Baretto, tem ambiente elegante, com música ao vivo e boa bebida.
	Geraldo de Barros *Cadeira Unilabor*, 1954 Geraldo de Barros	Galeria Brito-Cimino (rua Adolpho Tabacow, 144, tel. 0++/11/822-0634). Com dois anos e meio de atuação, a galeria é especializada em arte contemporânea.	Mostra com 60 obras de Geraldo de Barros: pinturas, fotos, obras em fórmica, móveis e alguns projetos em papel.	Até 20/1/2000. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sábados, das 11h às 14h.	Barros foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube Bandeirante a fazer intervenções no processo fotográfico tradicional, dando corpo ao questionamento dos limites da linguagem fotográfica. Destacou-se também como pintor e designer.	Nas pinturas dos anos 50, de coleções particulares, poucas vezes exibidas ao público, quando o artista participava do Grupo Ruptura, precursor do movimento concretista.	O livro *Fotoformas*, editado na Alemanha, sobre o artista, tem 120 imagens e textos. R$ 40.	Aproveite para tomar um café no simpático restaurante do Museu Brasileiro de Escultura, na avenida Europa, ao lado do Museu da Imagem e do Som.
	Daniel Senise *Meu Mundo Neoclássico Caiu III* (detalhe) Daniel Senise	Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, tel. 0++/11/883-3355). Galerista há 15 anos, Thomas Cohn é especializado em arte contemporânea, com ênfase em jovens artistas estrangeiros.	Mostra com nove pinturas em grande formato.	Até 18/12. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sábado, das 11h às 14h. Grátis.	Integrante da Geração 80, Senise se destacou com uma pintura de intensidade gestual, pela textura e pelo referencial mítico. Ele se interessou pela figura que parece flutuar no espaço, em temáticas românticas e no jogo entre escala e profundidade.	Em como o artista retoma a figura nesta mostra, depois de um período em que produziu telas brancas com imagens ambíguas construídas a partir de ferrugem.	Tem catálogo com oito reproduções e entrevista com o artista feita por Glória Ferreira. Grátis.	O Jardim Europa é uma das boas regiões da cidade para se caminhar. Descubra a arquitetura do local, com casas projetadas por arquitetos como Oswaldo Bratke e Villanova Artigas.
	Acima do Bem e do Mal Sem título Marta P. Bravo	Paço das Artes (av. da Universidade, 1, Cidade Universitária, tel. 0++/11/813-3627). O Paço das Artes está ligado à Universidade de São Paulo e tem como objetivo de sempre mostrar a vanguarda da arte contemporânea.	Mostra inserida nas comemorações dos 250 anos de Goethe, estabelecendo conexões da arte contemporânea com a obra *Fausto*. Reúne 14 artistas nacionais e estrangeiros.	Até 13/2/2000. De 2ª a 6ª, das 13h às 20h; sábado e domingo, das 14h às 19h. Grátis.	A mostra investiga a questão da ética nos dias atuais, com base na obra *Fausto*, do poeta alemão Goethe. Com curadoria de Daniela Bousso, as exposições no paço são sempre polêmicas e interessantes.	No fato de a curadora não ter convidado apenas artistas plásticos. Arrigo Barnabé integra essa coletiva.	Tem catálogo. Preço a definir.	Dê uma passada na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea, bem perto do Paço das Artes, que dispõe de quase todas as boas revistas de arte do mundo.
	4ª Bienal de Arquitetura Maquete Alberto Varas	Fundação Bienal de São Paulo (Parque do Ibirapuera, portão 3, Pavilhão Cicillo Matarazzo, tel. 0++/11/574-5922). O prédio projetado por Oscar Niemeyer é uma atração em si.	Mostra de alguns dos mais importantes projetos arquitetônicos deste século.	De 20/11 a 25/1/2000, de 3ª a 6ª, das 12h às 22h; sábados e domingos, das 11h às 22h.	Maior e mais importante exposição de arquitetura do país, a mostra será um balanço do que se construiu ao longo do século e do que será desenvolvido nos próximos.	No projeto de uma estação orbital, que vem de Houston, para integrar a seção que exibe a arquitetura exigida por novas tecnologias.	Tem catálogo de 400 páginas, com críticas sobre as salas especiais e os projetos. Preço a definir.	Veja a mostra *Panorama de Arte Brasileira*, em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em frente do Pavilhão da Bienal, até 19/12.
	Carlos Vergara 89/99 Sem título, 1999 (detalhe) Carlos Vergara	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por uma grande reforma, assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se num dos museus mais ativos e visitados da cidade.	Mostra com 30 obras que o artista produziu nesta década.	Até 19/12. De 3ª a domingo, das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2,50.	Vergara é da geração que, na década de 60, integrou o grupo conhecido por Nova Figuração. Nas décadas seguintes, ele abandona a figuração e mergulha numa pintura que investiga a cor e a espacialidade.	No material utilizado pelo artista. As monotipias são feitas sobre lona crua, com uso de pigmentos naturais como a limonita.	Tem catálogo com reproduções das obras. R$ 10.	Conheça, também na Pinacoteca, até 19/12, as "cidades" de Miquel Navarro, instalações feitas com materiais diversos. Ou dê um passeio pela rua Vieira de Carvalho, um oásis no Centro da cidade, com cafés, sorveterias e restaurantes.
PORTO ALEGRE	**2ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul** Casa 1 Maria Tomaselli	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (praça da Alfândega, s/nº); Usina do Gasômetro (av. João Goulart, 551) e outros espaços em Porto Alegre. Patrocínio: Grupo Gerdau, Banco Real, Petróleo Ipiranga, Azaléia, Rio Grande Energia. Tel. 0++/51/228-4074 e 0++/51/228-3648.	Mostra que vai ocupar vários espaços da cidade, simultaneamente, com o que há de mais significativo na produção contemporânea brasileira, argentina, chilena, paraguaia e uruguaia.	Até 9/1/2000. De 3ª a domingo, das 10h às 22h. R$ 3. Na Usina do Gasômetro. Grátis.	Esta edição afirma o caráter contemporâneo da bienal, mostrando o que há de mais moderno na recente produção do Brasil e seus vizinhos. São raras as oportunidades de ver a arte contemporânea latino-americana.	Em como essa mostra confirma que o espaço tradicional do museu nem sempre é o mais adequado para a arte produzida hoje.	Tem quatro catálogos. R$ 20 cada.	Faça um passeio pela praça da Alfândega, com belos exemplos da arquitetura neoclássica do início do século. Perto da Usina do Gasômetro, um barco visita as ilhas do estuário do rio Guaiba.
PARIS	**Barroco Brasileiro, Entre Céu e Terra** Cristo e Maria Madalena	Petit Palais, Museu de Belas Artes da Cidade de Paris (av. Winston Churchill).	Mostra de 356 obras – pinturas, objetos de prata e ouro, jóias, entalhes de madeira, oratórios, desenhos e mapas – dos séculos 17, 18 e início do 19, reunidas de 48 coleções públicas e particulares, de oito Estados brasileiros.	Até 6/2/2000. De 3ª a domingo, das 10h às 17h40; 5ªs, até as 20h. US$ 7,50.	É a mostra mais abrangente sobre o Barroco brasileiro já organizada na Europa. Momento crucial do nosso processo civilizatório, o Barroco é a primeira grande manifestação artística da cultura brasileira.	Nas duas últimas salas da exposição dedicadas à obra de Aleijadinho, o mais brilhante exemplo do Barroco brasileiro.	Tem catálogo com 400 páginas e inúmeras reproduções. US$ 63.	Vá ao L'Époque, um dos cafés mais agitados do momento em Paris, na avenue Montaigne e François I.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO BIENAL DO MERCOSUL: MARIO PFERSCHER

Oliveira: de olho nos passos do "imperador da língua portuguesa".

FOTO FRANCISCO DE OLIVEIRA

O pregador sem multidões

Manoel de Oliveira filma a vida de padre Vieira e fala a **BRAVO!** sobre os 91 anos dedicados a um cinema para indivíduos, não para o público. Por Elisa Byington, de Roma

Aos 91 anos, o cineasta português Manoel de Oliveira é um dos mais ativos diretores do mundo. Seus filmes — às vezes longuíssimos — têm uma cadência que parece suspensa no tempo, na qual a vida cotidiana assume a forma de ritual, e cada gesto detém um significado. Reverenciado nos Festivais de Cannes e Veneza, o longevo cineasta esbanja vitalidade e, desde 1988, vem fazendo a média de um filme por ano. Ele diz, no entanto, que "precisaria fazer dois", pois hoje goza da fertilidade das "árvores que estão próximas do fim".

Casado com Isabel desde 1939 — época em que ela pediu que ele deixasse as corridas de automóvel, pedido que foi atendido —, o cineasta hoje tem a companhia de dois netos no trabalho: Francisco, fotógrafo de cena, e Ricardo,

ator que representa o jovem Antônio Vieira em *Palavra e Utopia*, que trata da vida do jesuíta. Com previsão de lançamento para o Festival de Cannes do próximo ano, o filme vem sendo produzido em Portugal, no Brasil (*a equipe esteve em Salvador no fim de outubro*), na França e na Itália, diferentes países por onde passou o combativo autor dos *Sermões*, que o poeta Fernando Pessoa chamava de "imperador da língua portuguesa" pela excelência com que a usava.

Esta entrevista aconteceu no altar da igreja de Santo Antônio dos Portugueses, cenário do filme em Roma, onde Vieira pregou algumas vezes. Ali, em comemoração do reatamento das relações de Portugal com a Santa Sé (interrompidas em 1580), quando finalmente o marquês de Minas foi recebido pelo papa Clemente 9º, em 1671, o padre Vieira pronunciou o *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, texto que ele na realidade só escreveu – e, por motivos políticos, nunca havia pregado, conforme explica o professor João Marques, historiador que colaborou no roteiro do filme e acompanha o cineasta durante as filmagens. No set, apesar de bem-humorado, Oliveira mostrou-se capaz de certas reações quase infanto-juvenis (de ciúme e competitividade no trato das rotinas de produção), que também atestam sua espantosa jovialidade.

BRAVO!: Como nasceu e como foi concebido o filme sobre Vieira? O sr. pensa em abordar toda a biografia do padre?

Manoel de Oliveira: Não conheço nenhuma biografia do Vieira. Pode ser que haja. Eu conheço só os *Sermões* e as *Cartas*, em que ele conta a sua vida. Mas, quanto à biografia, não há elementos que sejam possíveis de ser fixados. Percebe-se que ele era um homem muito inquieto, que passou sempre "de um lado para o outro". Nasceu em Lisboa em 1608 e atravessou o século. Foi com 6 anos para o Brasil, onde se ordenou padre e fez seus estudos. Há na sua fala aquele acento próprio de quem fala português do Brasil. Chegou a Lisboa no ano seguinte à Restauração (1640), quando o rei português dom João 4º tornou a sentar-se no próprio trono. Pronto. E depois andou cá e lá, esteve aqui na Itália, esteve na Holanda, esteve na França e era recebido por príncipes, por reis, pelo papa e por altas personalidades.

É um filme histórico?

Não é histórico, nem didático, nem documentário. É um filme de ficção, como não podia deixar de ser. Mas feito com um forte compromisso com a cronologia dos fatos que narra.

Fale sobre os atores que farão padre Vieira.

Serão três atores: o meu neto, Ricardo Trepa, um rapaz com muito talento, filho de uma filha minha, fará o jovem Vieira. Depois há um grande ator português, o Luiz Miguel de Sintra, que é o Vieira entre os 30 e os 60 e tal anos, em parte em Roma, em parte na Bahia. Depois, o Lima Duarte, que fará a última parte, dos 65 aos 90, que parece até fisicamente com o Vieira. São necessários vários atores, porque Vieira tem várias idades, várias vidas, são pessoas diferentes: primeiro, o esperançoso; depois, aquele que caiu na contradição do mundo; no fim, a desilusão.

Como andam as filmagens?

Começaram na França, perto de Bordeaux, por onde o padre Vieira passou fugindo da Inquisição na Espanha. Ele vinha de Roma, ia atravessar a Espanha quando recebeu um aviso de que a Inquisição lá iria tratá-lo mal. Ele meteu-se em um barco e subiu o Garonne até alcançar o Atlântico, para então chegar a Lisboa. Foi aí que ele perdeu uma vista, ficou cego. Porque

Abaixo, em vários momentos, Manoel de Oliveira no set de filmagens de Salvador, onde *Palavra e Utopia* também estava sendo rodado no final de outubro. "Não há uma biografia do padre Vieira", diz o cineasta. "Há dos lugares onde ele esteve. Como a igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em Roma, e igrejas na Bahia, em São Luís do Maranhão, em Coimbra, em Lisboa, nos Açores. Lugares reais onde ele esteve. Mesmo que as igrejas já tenham mudado um bocadinho a própria fisionomia – como sempre acontece, vão acrescentando coisas –, prefiro filmar em um lugar autêntico a em um cenário falso e imaginar uma coisa que ninguém sabe como era"

FOTOS FRANCISCO DE OLIVEIRA

C I N E M A

dormiu ao relento, teve uma infecção, não se sabe bem como foi.

O roteiro é seu...

Sim. Lógico. Eu seria incapaz de fazer um filme sem que tivesse escrito o roteiro eu próprio.

Mas o sr. já filmou tantos romances e fez parcerias com escritores, como a Agustina Bessa-Luís...

Sim. Às vezes me inspirei em histórias dos outros. Mas o cinema é diferente da literatura.

Quando o sr. disse que Vieira atravessou o século, deu um sorrisinho. Pensava em si próprio, que também é testemunha de um século inteiro?

Sim, pensei em mim próprio. Atravessei o século. Nasci 300 anos depois, e ainda cá estou por graça de Deus. Não sei por quê, mas cá estou. Sei que isso é interessante porque muito se passou no século dele, não é? Mas tudo se repete, e se repetiu também no nosso século, de outra forma. As guerras não pararam, a violência não parou, a criminalidade não parou, o abuso do homem pelo homem não parou. Veja o que está a se passar no Timor, por exemplo (*a entrevista foi feita quando a solução para o problema do Timor Leste ainda não fora definida*). É horrível. Insistem. São verdadeiramente criminosos. Conscientes, mentirosos, dizem que não fizeram aquilo que fizeram; dizem que vão fazer aquilo que não fazem, enquanto continuam a matar crianças, mulheres, velhos. É horrível. E como o mundo pode ficar cego diante disso é ainda mais horrível. Muito mais horrível.

Mesmo com essa visão da repetição da história e das atrocidades, o sr. não parece pessimista.

Pessimista por quê? Não sou pessimista por uma razão muito simples. Ainda em relação ao Timor, por exemplo, o martírio que as pessoas são capazes de sofrer, permanecendo lá, sob essa calamidade, debaixo das mãos desses criminosos impiedosos, isso é a força humana. Isso me faz otimista. Mas ver o mundo fechar os olhos diante do assassinato de um povo inteiro é detestável. A espécie humana diante disso perde muito.

O seu cinema é único no Ocidente, tem uma estética completamente diferente da do cinema americano, que hoje é a linguagem cinematográfica dominante. De certa forma, no ritmo e duração — *O Sapato de Cetim* (1985) tem quase 7 horas —, seu cinema teria uma relação quase utópica com a disponibilidade do espectador. O que o sr. pensa sobre isso?

O que eu penso... Fala-se muito do público: o público é quem manda, o público é quem sabe, o público é quem faz acontecer. Mas o público vai sempre atrás do pior. Os piores filmes, os mais pornográficos, os mais violentos, os mais ordinários, não é? Escolhe portugueses maus ou aplaude figuras sinistras, ditadores como Mussolini, Hitler e Stálin, que era outro criminoso sem respeito nenhum pelo ser humano. Isso é duro de dizer. Há uma história que os americanos têm repetido muitas vezes no cinema, de um escritor espanhol chamado Vasco Ibáñez. Chama-se *Sangre y Arena*. No fim, há sempre alguém que se levanta, "Olé, olé", em meio àquela barbaridade toda. Diz o Ibáñez que a verdadeira besta é o público.

Mas o sr. aposta em um público que...

Eu não gosto da palavra *público*. Acho que as praças são públicas, mas as pessoas não são públicas. As pessoas são individuais e têm uma dignidade própria. Uma coisa são os espectadores, que são pessoas próprias, com uma dignidade própria. Aí, sim, eu distingo do resto. Agora, o "público"... Como dizia o Charles Chaplin, a multidão é um monstro sem cabeça. E o indivíduo, não. O indivíduo é pessoal. *Personnel*.

O sr. dialoga com espectadores que se dispõem a ver longos filmes, longas histórias, com o ritmo da literatura. Seus filmes com freqüência também são próximos do teatro, não?

Mas se não houvesse teatro na vida... Se toda a gente que vive não estivesse a representar, não haveria teatro no palco. É que o teatro não existe. A vida não se repõe no palco, o que se repõe no palco são as convenções. As convenções é que se transportam de um lado para outro. As pessoas estão sentadas, levantam-se, tiram o chapéu, cumprimentam. Enfim, todos os rituais. Como também o de estar à mesa e tudo o mais. É isso que se transpõe para a tela. Os gestos e seus significados. Porque a vida, em si, não passa para a tela. A vida vivemos sobretudo quando nos esquecemos dela. Porque, enquanto nos lembramos dela, já

Manoel de Oliveira concorda com Fernando Pessoa, que considerava padre Vieira o "imperador da língua portuguesa", pelo domínio que tinha do idioma. Diz o cineasta: "Ele foi imperador da língua não só pela escrita, mas também pela maneira de escrever o pensamento que as palavras arrastam. É claro que *Palavra e Utopia* é um filme muito difícil de fazer, porque o material disponível são sermões e cartas. Tudo palavras. A palavra é um dos pontos que distingue os homens dos outros animais, segundo São Tomás... Ele dizia que o homem distingue-se dos animais pelas mãos, porque opõe o polegar aos dedos, e pela palavra. O papagaios também falam, mas não pensam"

não estamos a viver! (*Risos*)

É verdade. Mas, enquanto um certo cinema procura um naturalismo absoluto, como se não houvesse representação — não houvesse a transposição de que o sr. fala —, seu cinema a sublinha nas pausas, nos tempos, na teatralidade e solenidade dos gestos.

Mas eu não gosto que os meus atores representem. Eu peço sempre a eles que não representem. Peço-lhes sempre que reajam às situações. Eles reagem como seres humanos que são, e é só nessa medida que podem sentir como outro ser humano sente. Só dessa maneira suas reações são perceptíveis pelos espectadores, que podem comparar como reagiriam a um mesmo ato, a um desgosto, a uma paixão. É isso que se transporta para a tela. Não sabemos nada das pessoas. Há um lado interior, um lado psicológico, que não se vê e nem se pode filmar. Mas esse se manifesta no olhar, no gesto, na palavra, na voz. É isso que nos dá o que a pessoa sente, assim como muitas vezes dá o modo de mentir um pensamento que não se tem.

Isso é ainda mais difícil de revelar?

Não. A revelação é igual. Quando falamos ou ouvimos alguém falar, julgamos que é verdade. Nunca sabemos quando o que se está a falar é verdade ou mentira porque não há diferença. Senão saberíamos sempre se as pessoas estão dizendo verdade ou mentira.

Assim como seu conterrâneo José Saramago, o sr. é um autor que fez sucesso já maduro. O sucesso precoce, às vezes, não deixa tempo para o autor se conhecer, não é?

Maduro eu sou. Mas o sucesso não me interessa muito. Nem a popularidade nem o sucesso. Interessa-me fazer as coisas que estão dentro da minha consciência, do meu conceito. Os filmes vão se afirmando no tempo. Agora, os meios de comunicação — a televisão, principalmente — os divulgam. E, quando se aparece três ou quatro vezes na televisão, fica-se conhecido por todo o mundo, ainda que não se tenha feito nada. Tanto faz ser um grande senhor, um herói, um criminoso. Fica-se igualmente conhecido. Não faz diferença.

Eu me referia ao reconhecimento oficial nos principais festivais internacionais, como os de Cannes e Veneza, que o têm reverenciado como grande mestre.

Não sou nem quero ser um realizador oficial. Não serei nunca. Eu sou um amador. Apaixonado. Apaixonado por cinema, apaixonado pela vida.

A vida e o cinema coincidem para o sr.?

O dia tem 24 horas, apesar de só aproveitarmos 16. Sabe, o cinema é um pouco como a arquitetura. Não é arte nem é vida. Está entre as duas. Recebe tudo o que é arte, como os edifícios, os museus, como esta igreja, por exemplo, que está cheia de pinturas e adornos artísticos. Um edifício que recebe as pessoas, onde se toca música, se celebra uma liturgia. Mas não é vida, apesar de que se joga a vida dentro dela; joga-se a arte dentro dela.

O sr. participava de corridas de automóvel. A velocidade ainda é uma emoção forte?

Muito. Mas não só a velocidade. O movimento. Todo o movimento é importante. O Universo está todo a se mexer de um lado para o outro, e tenho a impressão de que, se parasse, cairia tudo no abismo. O que nos sustenta é a gravidade; a atração de uns pelos outros que nos move. Mesmo o nosso corpo, com essa aparência assim, está em movimento constante. O sangue, a circulação. O coração que não pode parar.

Acima, *A Carta*, o mais recente filme de Manoel de Oliveira, que foi exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro passado. É comum se destacar a "lentidão" dos filmes do português, em que a vida parece reproduzir uma espécie de ritual, em que cada gesto parece ter um significado. Mas, em seu dia-a-dia, o cineasta mantém um ritmo "hollywoodiano" – rápido, ágil, de uma vitalidade contrastante com seus 90 anos. Seu gosto por velocidade chegou a fazê-lo participar de corridas automobilísticas: "Fui o primeiro dos amadores. Tinha um Ford adaptado. Mas depois casei e parei"

FOTO DIVULGAÇÃO

O Melhor de Oliveira

Antes de *Palavra e Utopia* – que, a exemplo de outros filmes de Manoel de Oliveira, corre o risco de não chegar ao grande circuito brasileiro –, os principais destaques da obra do cineasta são: *Aniki-Bobó* (1942), *Acto da Primavera* (1963), *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *O Sapato de Cetim* (1985), *Os Canibais* (1988), *A Divina Comédia* (1991), *O Vale Abraão* (1993), *O Convento* (1995), *A Carta* (1999)

Heróis gauleses contra o mundo

Estréiam no Brasil *Joana d'Arc* e *Astérix e Obélix contra César*, a linha de frente da resistência cinematográfica francesa

Por Fernando Eichenberg, de Paris

O pequenino Astérix e seu inseparável amigo de confissões e bravatas, o gordo simpático Obélix, eram tão solitários no seu combate ao Império Romano, no ano 50 a.C., quanto o são hoje, às vésperas do terceiro milênio, no confronto com o império norte-americano. Transpostos para o cinema na superprodução francesa de cerca de US$ 50 milhões *Astérix e Obélix contra César*, de Claude Zidi, com nomes como Gérard Depardieu e Roberto Benigni no elenco (*lançamento no Brasil previsto para este mês*), os imbatíveis personagens da história em quadrinhos de René Goscinny e Claude Uderzo conquistaram quase 9 milhões de espectadores neste ano na França. Número bem inferior aos mais de 20 milhões de franceses que, no ano passado, naufragaram em lágrimas provocadas pelo iceberg hollywodiano *Titanic*, é bom ressaltar, mas nada que desmereça o bravo desempenho de público. Para não dizer que está sozinha, a corajosa dupla de gauleses recebeu neste fim de ano a companhia no cinema de outro símbolo de resistência francesa: Joana d'Arc. Ressuscitada por Luc Besson (*Subway, A Imensidão Azul, O Profissional, O Quinto Elemento*) num filme homônimo – que custou perto de US$ 67 milhões, tem Milla Jovovich no papel-título e também estréia neste mês no Brasil –, a mítica heroína levou mais de 1 milhão de curiosos às salas na primeira semana de exibição na França. Mas ainda é uma luta inglória diante de seu concor-

Nesta página, Milla Jovovich como a heroína francesa em *Joana d'Arc*, de Luc Besson. Na pág. oposta, Gérard Depardieu e Christian Clavier em *Astérix e Obélix contra César*: lutando contra o império

FOTOS DIVULGAÇÃO / ETIENNE GEORGE/DIVULGAÇÃO

rente direto na estréia, o imortal Skywalker, de *Star Wars – A Ameaça Fantasma*, criação do mago George Lucas.

A epopéia gaulesa e a guerreira francesa são a regra da exceção no *box-office* francês. Os números gerais do universo cinematográfico na França, é certo, são significativos. No ano passado, foi atingido o recorde de 143 filmes franceses produzidos, com um investimento de mais de US$ 800 milhões (um aumento de 7% em relação a 1997). A receita global cinematográfica chegou perto de US$ 1 bilhão, e o público aumentou para 170,1 milhões (um crescimento de 14%). Projeção, *a priori*, perfeita, mas o buraco na tela é mais embaixo. Entre os 50 filmes de maior público lançados há um ano na França, apenas dez são produções nacionais. Na relação dos 40 filmes com mais de 1 milhão de espectadores em 1998, 30 são americanos, e somente cinco são franceses. A fatia de filmes franceses no mercado interno sofreu queda livre. No ano passado, foi a mais baixa já registrada: 27,4% (causada, em grande parte, pelo fenômeno *Titanic* – o índice, na verdade, tem variado entre 30% e 35%). Portanto, se sobram produção e recursos aos filmes franceses, faltam público e rentabilidade.

Nenhum produtor ou diretor pode chorar por escassez de dinheiro para transformar uma idéia em filme. A França aplica um sistema único na Europa em matéria de financiamento, o que lhe garante, bem ou mal, a sobrevivência de um cinema nacional. Segundo se costuma dizer, é preciso um doutorado para entender o seu funcionamento. Em resumo, são três os seus pilares: 1. a formação de um fundo por meio de uma taxa cobrada sobre as entradas pagas, não importando a nacionalidade do filme; 2. a obrigação de cotas de investimento e de exibição de filmes franceses nas televisões públicas e privadas (é a chave do sistema: as tevês são obrigadas por lei a destinar uma porcentagem do volume de negócios no financiamento de filmes franceses. Também são obrigadas a exibir 50% de filmes franceses na sua grade anual de programação); 3. os recursos provenientes da lei de incentivo que prevê desconto no imposto de renda do investimento no cinema francês.

Mas, para ter um sucesso realmente grande de bilheteria, talvez seja necessário um toque "externo". Astérix incorporou uma infinidade de efeitos especiais na sua nova aventura cinematográfica. *Joana d'Arc* recebeu uma mãozinha da gigante americana Warner na distribuição e também de John Malkovich, Dustin Hoffman e Faye Dunaway em cena. As críticas pelo filme ser falado em inglês são rebatidas numa resposta preparada: "Era a língua usada na época, naquela região da França".

E, hoje, qual é a língua falada pelo cinema francês? À parte velhos conhecidos como Eric Rohmer, os dois Bertrand (Blier e Tavernier), Claude Chabrol e alguns outros, Serge Toubiana, diretor da tradicional e prestigiada revista de crítica *Cahiers du Cinéma*, desfila uma "mistura", uma lista que reflete uma "espécie de contradição viva": Eric Zonca (*A Vida Sonhada dos Anjos*, exibido recentemente no Brasil), Cédric Kahn (*O Tédio*, idem), Catherine Breillat (*Romance*, idem), Bruno Dumont (*A Humanidade*, exibido na mais recente edição da Mostra de São Paulo), Noémie Lvovsky (*La Vie ne me Fait pas Peur*), Hélène Angel (*Peau d'Homme, Coeur de Bête*), Solveg Anspach (*Haut les Coeurs*), Benoît Jacquot (*Pas de Scandale*), Pascal Bonitzer (*Rien sur Robert*), Tonie Marshall (*Vénus Institut*), Leos Carax (*Os Amantes do Pont-Neuf*).

Com orçamentos moderados e público modesto, mas fiel, esses e outros filmes têm ocupado a parte que lhes resta no latifúndio de 4,8 mil salas de cinema na França. Há aqueles dos quais se esperava um desempenho melhor do que o revelado. *Les Enfants du Siècle*, de Diane Kurys, foi programado para ser um sucesso. A história romanesca de Georges Sand e Alfred de Musset, com Juliete Binoche no papel principal, acabou sendo um filme caro e um insucesso de público. A indicação francesa para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, *Est-Ouest*, de Régis Wargnier, filmado na Rússia, com Sandrine Bonnaire, também não atraiu a platéia esperada. Diferentemente de *Les Enfants du Marais*, de Jean Becker, *Marius et Jeannette*, de Roger Guédiguian, e *Diner des Cons*, de Francis Veber, que surpreenderam na bilheteria.

Abaixo, Caroline Ducey e Sagamore Stévenin em *Romance*, de Catherine Breillat, diretora que enxerga um renascimento do cinema francês. “Vamos ter novos Truffaut. Somos muitos, e estamos nos ajudando uns aos outros”, diz ela. O filme tem cenas de sexo explícito, mas é basicamente retórico.

Vai na linha de *O Tédio*, de Cédric Kahn. “Em geral, quando um filme francês fala de sexo, dá certo no estrangeiro. É uma imagem do nosso cinema. As pessoas lá fora esperam por isso. É o que sabemos fazer melhor do que os americanos: falar de sexo”, diz o diretor. “Perdemos um pouco o senso do popular. Não somos gente de espetáculo “

FOTOS DIVULGAÇÃO

Feita uma média das opiniões, a maioria concorda que o cinema francês não está em crise, e sim uma parte dele. "Do ponto de vista da produção e da criação, há uma efervescência, novos cineastas surgindo, principalmente mulheres. O centro da crise, hoje, está no cinema comercial. O cinema popular francês não funciona mais", diz Serge Toubiana. Se, por um lado, ele acusa a "feroz" invasão americana e o sistema de distribuição das grandes salas *multiplex* de favorecerem uma "esquizofrenia" do marketing, também considera que se perdeu um certo *savoir-faire* dos anos 70, desde o desaparecimento de François Truffaut. "Não se pode colocar toda a culpa no cinema americano. Há um verdadeiro problema de mutação interna na cultura do cinema na França. Não sabemos mais como contar histórias a um público de 20 anos. Havia uma certa maneira de fazer cinema *à la française* que estabelecia uma relação de confiança com o público. Hoje, há desconfiança, e os autores, cineastas e diretores não sabem mais como reatar com o público."

Ao mesmo tempo refratário e incapaz de copiar receitas americanas, o cinema francês quer afirmar sua vocação de cinema de autor, produtor de filmes para percorrer festivais de prestígio, salas de arte, provocar polêmica na crítica e privilegiar a reflexão à distração. "A alternativa do cinema francês ante o cinema americano é existir no plano cultural, não no comercial", sustenta Toubiana. Nesse sentido, a cineasta Catherine Breillat, de *Romance*, não faz cortes: "O cinema francês é artístico e criativo. Ele subsiste, mais do que existe – é como uma reserva indígena. Não se repete porque é o campeão do protótipo. Não faz produção de clonagem. Se não é uma vergonha querer buscar o público, também não é uma qualidade preponderante. Sou contra metrô-cinema-cama. O melhor é sair de um filme com vontade de discuti-lo. O cinema-distração 'descerebra', provoca reflexos condicionados. É preciso pôr o cérebro em atividade". Catherine Breillat vê o *revival* de uma certa Nouvelle Vague. "Vamos ter novos Truffaut. Somos muitos e estamos nos ajudando uns aos outros."

Cédric Kahn, diretor de *O Tédio*, adaptação da obra do escritor Alberto Moravia, credita o público escasso a uma tradição e à falta de ambição do cinema francês. "Não estamos armados para lutar no mercado", diz. Ele explica o relativo sucesso de seu filme no exterior com uma lógica simples: "Meu filme funcionou porque fala de sexo. Em geral, quando um filme francês fala de sexo, dá certo no estrangeiro. É uma imagem do nosso cinema. As pessoas lá fora esperam por isso. É o que sabemos fazer melhor do que os americanos: falar de sexo". Cédric Kahn não vê problemas quando o objetivo é realizar um filme tipicamente francês. As complicações surgem, segundo ele, quando se almeja um projeto mais ambicioso, de grande público. "Quando um francês faz um filme um pouco menos intimista, a crítica rejeita", diz. "Nosso cinema é inteligente, perdemos um pouco o senso do popular, é algo que não está culturalmente no nosso espírito. Não somos gente de espetáculo."

Com a costumeira facilidade de teorizar e polemizar, os franceses reabriram recentemente o debate em relação à crítica. Enfurecido, o diretor Patrice Leconte (*O Perfume de Yvonne*, *Ridicule*) acusou os críticos franceses de cinema de praticar "assassinatos premeditados" com seus artigos e tentar "matar o cinema francês comercial, popular, de grande público". Num outro debate, os cineastas se agruparam para defender a "diversidade cultural" no lugar da célebre "exceção cultural" na reunião da Organização Mundial do Comércio. E alertar mais uma vez para o perigo do avanço desmesurado do grande cinema norte-americano.

Joana d'Arc, guerreira errante entre o crepúsculo da Idade Média e o alvorecer da Renascença, desapareceu no calor das chamas de uma fogueira executora. Os gauleses, adoradores do deus Toutatis, acreditavam que o mundo acabaria num cataclismo de água e fogo e que o céu cairia sobre suas cabeças. Em nome da diversidade, o cinema francês espera superar conspirações, imprevistos, intempéries e passar a uma nova era. Com ou sem poção mágica, pretende resistir numa aldeia que lhe parece cada vez menor e vulnerável. ■

O Que e Quando

Astérix e Obélix contra César, **de Claude Zidi. Com Gérard Depardieu, Christian Clavier e Roberto Benigni (que deve vir ao Brasil para divulgar o filme);** *Joana d'Arc*, **de Luc Besson. Com Milla Jovovich, Dustin Hoffman, John Malkovich e Faye Dunaway. Os dois filmes têm estréia prevista para este mês no Brasil**

Abaixo, Natacha Régnier e Grégoire Colin em *A Vida Sonhada dos Anjos*, de Erick Zonca, talvez o melhor filme francês que foi exibido recentemente no Brasil. Além de Zonca e de nomes já consagrados, Serge Toubiana, diretor da revista *Cahiers du Cinéma*, destaca os principais diretores franceses: os próprios Cédric Kahn e Catherine Breillat, além de Bruno Dumont, Noémie Lvovsky, Hélène Angel, Solveg Anspach, Benoît Jacquot, Pascal Bonitzer, Tonie Marshall e Leos Carax

Frenesi alemão

Corra Lola, Corra, que foi sucesso absoluto nos Estados Unidos, é um exercício estilístico sobre o poder do tempo

Em seu quarto em algum ponto de Berlim, Lola (Franka Potente) recebe um telefonema: seu namorado, o cronicamente desorientado Manni (Moritz Blebtreu), acaba de largar num assento do metrô uma sacola de papel que contém a bagatela de 100 mil marcos (em torno de R$ 100 mil), que pertence a um potencialmente perigoso chefão de gangue. Manni estava fazendo seu primeiro bico no tráfico, foi malsucedido em grande estilo e está a 20 minutos de distância de um gângster furioso ou de um desesperado assalto a um supermercado para tentar recuperar o dinheiro.

Manni pode não ter massa cerebral, mas tem uma namorada e tanto: a solução de Lola para o desafio é desabalar-se numa correria furiosa, num esforço heróico para recuperar o dinheiro (com a mãe? Com o pai? Num cassino?) e impedir que Manni faça uma besteira maior ainda. Essa é a espoleta que deflagra *Corra Lola, Corra*, que está estreando no Brasil. Trata-se de um fulminante (meros 81 minutos) e frenético (mistura diferentes películas cinematográficas, vídeo, animação, fotografia) exercício estilístico sobre o poder do tempo – e sobre como a menor das nossas escolhas acaba determinando o saldo final de nossas vidas, uma idéia visualmente estimulante, que já inspirou uma série de filmes (mais recentemente, *Vamos Nessa* e *Sliding Doors*).

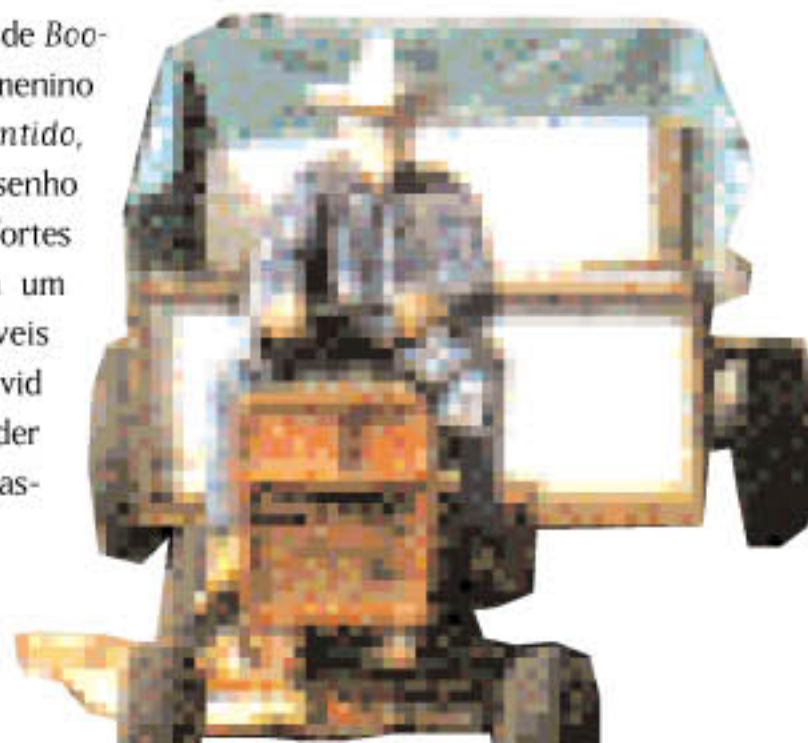
Terceiro filme do alemão Tom Tykwer – que também produziu, editou, escreveu o roteiro e coordenou a trilha musical techno –, *Corra Lola, Corra* tornou-se um dos maiores sucessos do circuito americano de arte neste ano, arrecadando quase US$ 7 milhões ao longo de quatro meses em cartaz, um valor altíssimo para um filme que não é falado em inglês e não tem estrelas conhecidas. Embora tenha contribuído para lançar uma: Potente, 25 anos, namorada de Tykwer na vida real, é um dos jovens talentos mais cortejados de Hollywood neste fim de ano. – ANA MARIA BAHIANA

Franka Potente: talento cortejado em Hollywood

Pregão aberto

Hollywood começa a escolher seus filmes e atores favoritos

Foi dada a largada na corrida rumo aos prêmios de fim de ano: as indicações para os Golden Globes (entregues em janeiro) serão anunciadas no dia 20 deste mês, e as do Oscar (entregue em março), no dia 13 de fevereiro. Alguns títulos já largaram na frente: entre outros, *The Hurricane*, a cinebiografia do ex-boxeador Ruben "Hurricane" Carter dirigida por Norman Jewison e estrelada por Denzel Washington; *O Informante*, com Al Pacino e a assinatura do diretor Michael Mann; e *Magnolia*, primeiro filme de Paul Thomas Anderson desde *Boogie Nights*. Uma indicação para o menino Haley Joel Osment, de *O Sexto Sentido*, e para roteiro e canções do desenho animado *Tarzan* também são fortes probabilidades. Além desses há um número considerável de possíveis surpresas: *Straight Story*, de David Lynch, por exemplo, pode render uma indicação para seu maduro astro Richard Farnsworth. – AMB

Farnsworth: pilotando uma possível surpresa

Mudança de casta

Shyamalan, o independente de US$ 10 milhões

Dezoito meses atrás, M. Night Shyamalan, um jovem (32 anos) nativo da Filadélfia, filho de imigrantes indianos que esperavam que ele seguisse a carreira tradicional de sua casta – a medicina –, era vagamente conhecido como mais um militante de outra casta, a dos independentes. Agora, depois do sucesso de *O Sexto Sentido* – que Shyamalan escreveu e dirigiu –, ele acaba de estabelecer um recorde: pediu a Disney (e, mais importante, recebeu) US$ 5 milhões pelo roteiro de *Unbreakable*, script que escrevera havia algum tempo. Ele ainda vai receber mais US$ 5 milhões para dirigir esse *thriller* que, como *O Sexto Sentido*, tem Bruce Willis e é repleto de elementos sobrenaturais. – AMB

FOTOS BERND SPAUKE/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Depois da Bruxa, a Esfinge

Os estúdios deparam-se com um enigma incômodo, que pode destruí-los se não for decifrado: como usar a Internet na divulgação e distribuição de filmes

O que Hollywood vai fazer com a Internet? Alguma coisa, e rápido: de todas as esfinges que se têm colocado no caminho da indústria americana de cinema — a expansão dos mercados exteriores, a multiplicação dos canais a cabo e satélite, o DVD, o vídeo digital —, nenhuma apresentou tão fulminante e inexoravelmente seu desafio de "decifra-me ou te devoro".

Há alguns meses, a indústria aprendeu a duras penas o valor da informação disseminada eletronicamente, fora dos canais sacramentados para uso do marketing cinematográfico, quando o improvável *A Bruxa de Blair* estourou a bilheteria sem usar nenhum recurso entre os integrantes do cânon hollywoodiano (estrelas, grandes estréias, anúncios na televisão, entrevistas plantadas em revistas e jornais), mas o poder subliminar de persuasão da rede.

O fenômeno *Blair* elevou à linha de frente das preocupações dos estúdios os sites promocionais de filmes — até então relegados ao segundo, quiçá terceiro escalão. Mais que isso — como os estúdios tiveram provas concretas do poder do novo disse-me-disse eletrônico, passaram a monitorar de muito mais perto os sitezines como *Ain't It Cool News* e *Coming Attractions*, cuja razão de viver é, exatamente, furar o esquema "oficial" de divulgação por todos os meios possíveis e imagináveis. Antes de *Blair*, uma informação vazada ou um rumor espalhado por cibernautas era tido como algo muito menos importante do que uma manchete de tablóide. Não mais: a recente maré de vazamentos do set do novo *Missão Impossível* (dando conta da exasperação do diretor John Woo e da irritabilidade do astro/produtor Tom Cruise) levou a várias reuniões de emergência e a uma série concentrada de contraboatos.

Da mesma forma, mas com o tráfego na direção oposta, os "boatos" (na verdade, pedidos disfarçados dos fãs) a respeito da escalação dos elencos de filmes como *X-Men* e *Senhor dos Anéis* ajudaram a definir a escolha final dos atores para ambos. "Seríamos tolos se ignorássemos uma forma espontânea e inestimável de tomar o pulso da platéia", disse um experiente homem de marketing cujos anos de labuta no ramo em muito precedem o advento do computador pessoal.

Mas a Internet não é apenas um "tomador de pulso". Quieta e eficientemente, grupos de executivos treinados na indústria estão explorando a rede como estrutura de distribuição paralelamente e, em muitos casos, em substituição aos canais habituais. Pelo menos duas empresas — a AtomFilms, criada por um ex-presidente da Universal (Frank Biondi Jr.), e a Pop.Com, joint venture da produtora Imagine (de Ron Howard) e dos estúdios DreamWorks (de Steven Spielberg) — estão convencidas de que a Internet já tem a capacidade de transmitir produtos destinados a um mercado de massa. Estão dispostas a testar essa habilidade com uma seleção de curtas-metragens disponíveis exclusiva ou prioritariamente por meio de seus sites. Seu público-alvo se integra naquilo que um consultor de novas mídias chamou de "efeito-bebedouro": o homem ou mulher que resolve descansar por alguns minutos e, sem se levantar de sua mesa, pode, agora, ter uma folga visual no próprio computador do escritório. Sem sair de casa, sem procurar vaga, sem pagar ingresso e sem ter de aturar trailers, comerciais, conversa fiada ou crianças choronas. É uma esfinge e tanto. ■

Acima e ao lado, imagens extraídas do site brasileiro de *A Bruxa de Blair*, o filme que, por seu estrondoso e inesperado sucesso, primeiro evidenciou a importância da Internet no futuro do cinema. Produção barata, que não usou atores conhecidos e teve na rede mundial de computadores o seu veículo básico de divulgação, é um modelo a ser estudado por corporações que, até pouco tempo atrás, na hora de estabelecer estratégias de marketing, só davam atenção para estrelas, grandes estréias, anúncios na televisão e entrevistas plantadas na imprensa

FOTO DIVULGAÇÃO

SOCO NO VENTO

O controvertido *Clube da Luta*, de David Fincher, é extremamente engraçado e brilhantemente dirigido. Mas não leva a lugar nenhum

Por Michel Laub

A esta altura, depois que um estudante sacou uma metralhadora e atirou durante a exibição de *Clube da Luta* num shopping, o enredo do filme de David Fincher tornou-se tristemente conhecido: cansado da vida que leva, essa vida "de todos nós", essa mistura de emprego estável e colchão macio, Jack (Edward Norton) encontra a satisfação genuína ao entrar para uma sociedade secreta fundada por Tyler (Brad Pitt). Nas reuniões, o que vale é a porrada. Há um regulamento para as brigas e um estatuto de convívio. Entre os sócios, que aos poucos passam a praticar atos de natureza terrorista, paira a sensação de que finalmente existe motivo para enfrentar a rotina dos relatórios no escritório, dos fregueses no restaurante, das doenças. O homem nunca mais será o boneco feito de talco e perfume, a besta sufocada pela couraça de civilização, pela massagem Shiatsu às sextas, pela necessidade de dizer sim.

Para Jack e Tyler, a palavra é não. E quem diz não, hoje, contesta o quê? No filme, vai-se contra "isso que está aí": o universo das corporações, das mensagens via e-mail, do cotidiano predador da individualidade. É um tema antigo, claro. Da caverna de Platão a *1984*, de *O Processo* a *Matrix*, sempre fez parte da fantasia humana a idéia de que "algo nos oprime". O século 20, com o nazismo e o stalinismo, a biotecnologia e a robotização, só colaborou para aumentar o medo do monstro. Nesse sentido, *Clube da Luta* não é uma novidade — e é um filme muito contemporâneo. Em outro sentido, também não é um filme universal: trata-se da expressão reiterada de uma forma de ver o mundo tipicamente norte-americana.

Ninguém gosta mais de uma conspiração do que os Estados Unidos. Boa parte dos cidadãos da maior democracia do Ocidente julga viver sob as égides de um *big brother* redivivo: no caso, personificado no McDonald's, "em Washington", no politicamente correto, sabe-se lá onde. Os estúdios perceberam isso. No cinema, quase tudo o que se fez sobre política e espionagem, por exemplo, está baseado aí. A solução é que é curiosa.

Nos últimos tempos, repete-se com variações a fórmula de filmes como *Um Dia de Fúria*, com Michael Douglas (homem atormentado pela grande cidade sai fazendo justiça com as próprias mãos). Está-se diante do espírito da América: o pesadelo totalitário se vence no pau. Em *Alphaville*, de Godard, lá para os idos de 1965, podia-se vencê-lo com amor. No cinema americano atual, isso é cada vez mais raro. Em *Clube da Luta*, o amor — ou o sexo, que ao menos é uma forma "delicada" de relacionar-se com o outro — é mostrado como outra das prisões possíveis: a personagem de Helena Bonham Carter, num triângulo *sui generis* com Jack e Tyler, é a personificação do desvio, da futilidade, do que não interessa. Se se está diante do velho fascismo em nova roupagem, que não admite nada além do estado bruto das coisas, do afundamento do malar, é uma questão a ser pensada. Mas quem quer pensar sobre filmes?

Poucos, sem dúvida. De *Clube da Luta*, eles poderiam dizer: 1) é uma das produções mais boçais da história, mas seria ingênuo dizer que estimula a violência; 2) sua quantidade de clichês é aceitável; 3) flerta com o homoerotismo; 4) tem roteiro hiperbólico, alegórico, extremamente engraçado e brilhantemente dirigido; 5) seus atores — principalmente Norton — estão muito bem; 6) a noção de loucura, que permeia a trama, é apenas uma face menos óbvia do totalitarismo (aquele que esconde a realidade do doente). Numa análise sem conteúdo ético, o filme é tudo o que *Crash* (David Cronenberg), outra utopia desumanizante, sonhou ser (e sem a sessão Freud em dez lições). Mas, se se pretende algo além disso — uma espécie de alternativa, um indicativo de solução —, chega apenas aonde um murro certeiro pode chegar, felizmente, neste tempo de lobos domesticados. Ou seja: a lugar nenhum.

Edward Norton numa cena da vida banal e opressora, essa mistura de editor de texto último tipo e loção pós-barba que refresca e acalma: o outro lado é o ringue da luta, onde só há o homem, a violência, o instinto, a verdade

Clube da Luta, de David Fincher. Com Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf Aday e Jared Leto. Roteiro de Jim Uhls. Baseado no romance de Chuck Palahniuk. Música: The Dust Brothers. Até o fechamento desta edição, o filme estava em cartaz em circuito nacional

FOTO DIVULGAÇÃO

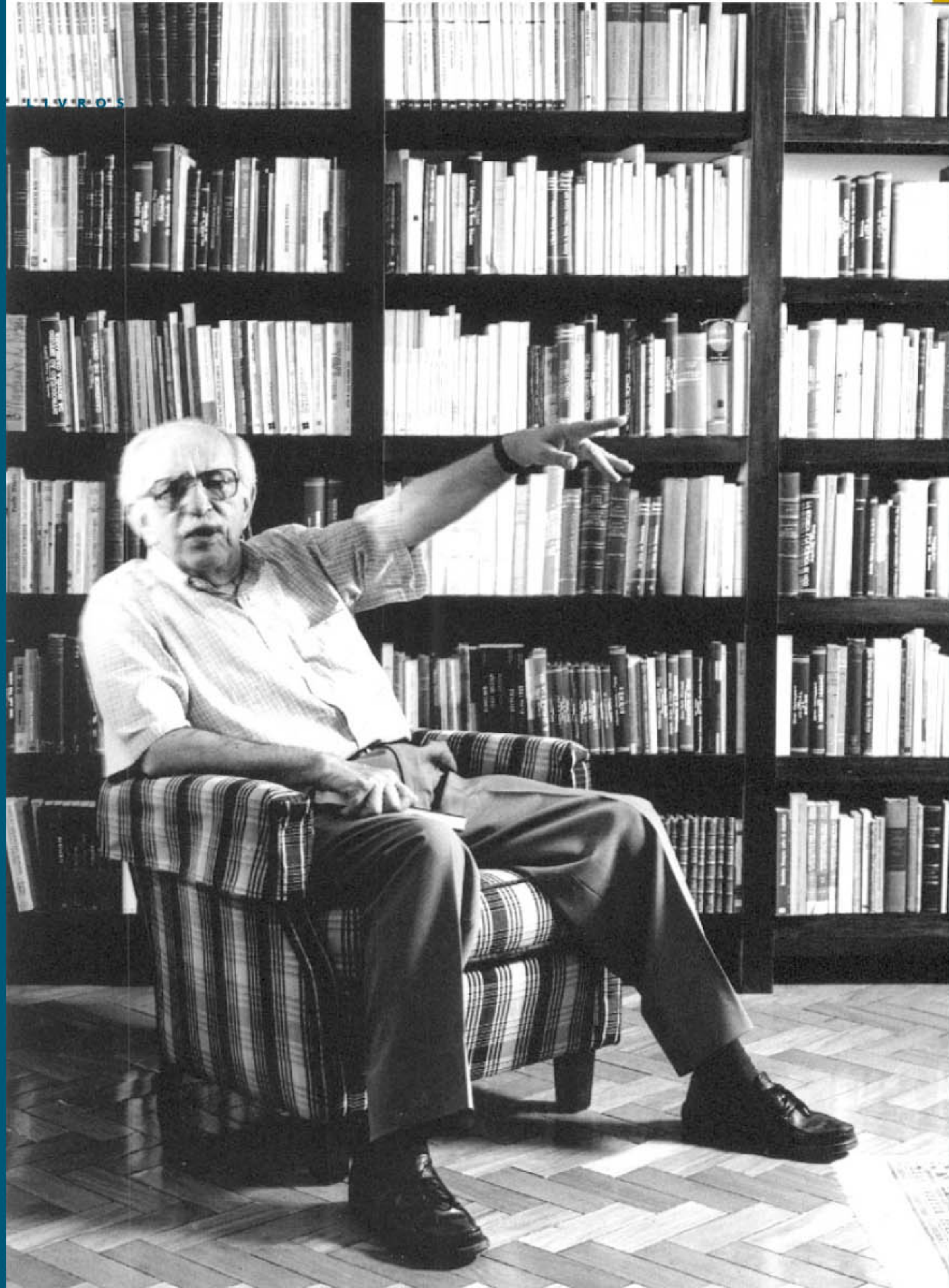
Os Filmes de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Morte em Veneza** (Itália, 1971), 2h10. Drama. Relançamento em cópia restaurada.	Direção: do grande Luchino Visconti, que também assina roteiro e produção. Produção: Warner Bros.	Dirk Bogarde, num desempenho antológico; Bjorn Andresen, descoberto especialmente para o filme; Silvana Mangano, Marisa Berenson.	Exausto física e emocionalmente, um compositor e maestro alemão (Bogarde) refugia-se num hotel de luxo do Lido de Veneza, no início do século, e se deixa seduzir por um garoto (Andresen) que também está veraneando com sua mãe (Mangano). Baseado na novela de Thomas Mann.	Um clássico que cresceu com o tempo – tido, na época, mais como um bombom visual do que como a séria meditação sobre a fragilidade humana que ele afinal se revela ser. A fotografia de Pasquale de Santis, os figurinos e a performance de Dirk Bogarde são inesquecíveis.	Na trilha musical, que apresentou Gustav Mahler a toda uma nova geração (Visconti interpretou o texto de Mann como um *roman à clef* sobre seu contemporâneo Mahler). E nos interiores e exteriores do legendário Hotel des Bains de Veneza, onde a história se passa – e onde o filme foi rodado.	"Este é um filme contraditório – embora pareça mostrar como a inocência pode levar à corrupção, sua atmosfera geral não tem coisa alguma de inocente. Bogarde é, ao mesmo tempo, patético e emocionante." (*Variety*)
NO BRASIL	**Contos de Outono** (*Conte d'Automne*, França), 1h50. Comédia dramática.	Direção: de Éric Rohmer, no quarto e último capítulo de sua série *Quatro Estações*. Produção: Les Films du Losange	Duas atrizes-assinatura de Rohmer – Béatrice Romand (*Le Genou de Claire*) e Marie Rivière (*Perceval le Gallois*), mais Alexia Portal, Alain Libolt, Didier Sandre.	Disposta a apimentar a vida de sua melhor amiga (Romand), viúva e dona de uma vinícola, Isabelle (Rivière) apresenta a ela o ex-namorado (Sandre) da filha (Portal), ao mesmo tempo em que "testa" os que responderam a um anúncio classificado. Ambos os gestos provocam resultados imprevisíveis.	Numa era aparentemente dominada pelos romances instantâneos e descartáveis de adolescentes, é um prazer ver adultos às voltas com as flechas de Cupido – e as paisagens do vale do Rhône não atrapalham nem um pouco.	Em dois atores – Didier Sandre e Alain Libolt – que, num filme dominado por mulheres, quase roubam a cena com seu delicado retrato das inseguranças e esperanças dos homens de meia-idade. E as paisagens dos vinhedos próximos a Avignon não podiam ser mais belas.	"Rodado com um orçamento mais restrito e uma equipe menor que a maioria dos filmes estudantis americanos, ele consegue capturar em toda a sua majestade a força da natureza do Sul da França. E é definitivamente uma história sobre adultos e para adultos." (*Variety*)
NO BRASIL	**Três Estações** (*Three Seasons*, EUA), 1h48. Drama.	Direção: do estreante Tony Bui, nascido no Vietnã, mas cidadão americano desde a infância, que também assina o roteiro. Produção: October Films.	Harvey Keitel é o único nome conhecido (e o único americano) num elenco vietnamita que inclui Don Huong, Nguyen Ngoc Hiep, Tran Manh Cuong, Zoe Bui e Nguyen Huu Duoc.	Na Ho Chi Minh City (ex-Saigon) de hoje, várias histórias se entrelaçam: a da vendedora de flores de lótus (Hiep), a do velho professor (Manh Cuong), a do ciclista de riquixá (Duong) e da prostituta (Bui), a do menino órfão (Duoc) que vende relógios e a do americano (Keitel) que a guerra deixou para trás.	Vencedor do Sundance 99 e primeiro filme americano rodado no Vietnã desde a guerra, *Três Estações* é, sobretudo, um filme lírico e rico (porque vem de alguém capaz de olhar a questão por todos os ângulos) sobre uma terra ainda aos pedaços.	Na bela fotografia de Lisa Rinzler, em tons de aquarela; e na delicada trilha de Richard Horowitz, que incorpora elementos da música local sem soar "exótica".	"*Três Estações* é o mais gentil e mais belo filme jamais feito num país que passou por alguns dos momentos mais devastadores dos tempos modernos. É um filme de gestos físicos e espirituais, um filme para ficar." (*Los Angeles Times*)
NO BRASIL	**No Campo das Paixões** (*The Land Girls*, Grã-Bretanha), 1h50. Comédia dramática/filme de época.	Direção: do inglês David Leland, treinado na (boa) escola das minisséries da BBC, em seu terceiro filme. Produção: PolyGram Filmed Entertainment.	Um bom time de atores britânicos: Rachel Weisz, Catherine MacCormack, Anna Friel, Steven Mackintosh.	Em 1941, três mulheres (Friel, Weisz, MacCormack) alistam-se no Women's Land Army, que fornece trabalhadoras para as fazendas e fábricas esvaziadas pela guerra. Acabam numa fazenda onde o filho do dono (Mackintosh) se torna objeto de desejo de todas. Baseado no livro de Angela Huth.	Trata-se de uma despretensiosa e bem executada ficcionalização de mais um capítulo obscuro da história recente – e uma visão inteligente sobre o impacto de um conflito mundial sobre o cotidiano dos cidadãos comuns, civis.	Na atmosfera. Nenhum filme de época é bem-sucedido se não funciona como uma máquina de viagem no tempo, capaz de colocar o espectador no universo dos personagens – aqui, a direção de arte e a escolha das locações operam essa mágica sem problemas.	"Um drama tradicional com um coração ultra-romântico, este filme é produzido com tanto rigor e representado com tanto talento que, com certeza, tem atrativos para todos os espectadores, mesmo aqueles que não viveram ou que desconhecem os detalhes da época." (*Variety*)
NO BRASIL	**6º Festival Nacional de Vídeo – Imagem em 5 Minutos** Salvador, BA. De 8 a 19 deste mês.	Produção: o festival é organizado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, vinculada ao governo do Estado, e tem patrocínio do MinC, Fundação Padre Anchieta, Governo da Bahia e outros.	Alguns dos melhores diretores de vídeo do país e várias promessas de direção cinematográfica concorrem com obras de até 5 minutos a prêmios que totalizam R$ 21 mil (o melhor vídeo leva R$ 10 mil).	A temática dos vídeos inscritos é livre.	O festival de vídeo da Bahia, que surgiu há seis anos, vem se firmando como um dos mais importantes acontecimentos do gênero no país. No ano passado, mais de 200 obras foram exibidas na mostra competitiva.	Na linguagem das obras. Alguns críticos vêm dizendo que a digitalização de imagens – processo típico do vídeo – é o futuro do cinema, uma alternativa aos altos custos das grandes produções (o que provam filmes recentes como *A Bruxa de Blair* e os do movimento Dogma 95).	"Os vídeos realizados formam um rico e diversificado registro da cultura nacional e de suas manifestações artísticas." (*Do material de divulgação do festival*)
NO BRASIL	**Toy Story 2** (EUA), 1h25. Desenho animado/comédia.	Direção: de John Lasseter, criador do primeiro *Story*, com Ash Brannon e Lee Unkrich. Produção: Pixar/Walt Disney Pictures/Buena Vista International.	As vozes originais de Tom Hanks, Tim Allen. Joan Cusack, Don Rickles.	O *cowboy* de brinquedo Woody (Hanks) é roubado por um colecionador que pretende vendê-lo a um museu, juntamente com os outros bonecos da sua "linhagem" – uma *cowgirl* (Cusack), um aventureiro da corrida do ouro (Grammer) – que eram brinquedos famosos nos anos 50.	Em seus melhores momentos, os desenhos da Disney são exemplo de como transcender as limitações de um gênero. Tecnicamente brilhante, este segundo *Toy Story* consegue deliciar a garotada enquanto discute temas profundos como destino, perda, solidão e solidariedade.	Em como a animação digital evoluiu nos quatro anos que separam os dois filmes – tudo aqui é mais complexo, mais texturizado. Os adultos mais velhos vão se comover com a recriação do mundo *low tech* da televisão dos anos 50.	"Se existe um filme que já nasce predestinado ao sucesso estrondoso é este *Toy Story* – todos os elementos são perfeitos." (*Entertainment Weekly*)
NO EXTERIOR	**The Hurricane** (EUA), 2h20. Drama/biografia.	Direção: do canadense Norman Jewison, um dos mais discretos gigantes da geração que mudou Hollywood nos anos 70 (e Oscar por conjunto de obra em 1997). Produção: Universal Pictures/Buena Vista International.	O incansável Denzel Washington, a jovem descoberta Vicellous Reon Shannon, um punhado de ótimos atores canadenses – Deborah Unger, John Hannah, Liev Schreiber.	Uma infância duríssima leva Rubin Carter (Washington) a se tornar campeão de boxe com o apelido Hurricane. Acusado de assassinato numa época e local infectados por problemas raciais, ele é condenado à prisão perpétua – e, da cadeia, estabelece inesperadas relações.	Um dos melhores filmes do ano, muito além do melodrama que poderia ter sido em mãos menos sábias, *Hurricane* consegue, calmamente, fazer mais do que muitos outros projetos mais estridentes: realmente refletir sobre os conceitos, nem sempre sinônimos, de "lei" e "justiça".	Na canção de Bob Dylan *Hurricane*, de 1975 – que está no filme, em *off* e também ao vivo, interpretada por Dylan em imagens da época. Jewison tem um controle perfeito do tempo, seu uso de flashbacks e forwards é perfeito – e ele está trabalhando com o melhor roteiro da safra 99.	"Um filme poderoso, recebido com uma ovação de seis minutos de pé no festival de Toronto – uma ovação mais que merecida." (*Variety*)
NO EXTERIOR	**Bringing out the Dead** (EUA), 1h55. Drama.	Direção: de Martin Scorsese, que volta ao seu cenário favorito (Nova York) e ao roteirista que lhe deu *Taxi Driver*, Paul Schrader. Produção: Paramount Pictures.	Nicolas Cage, sua mulher na vida real, Patricia Arquette, mais um irreconhecível Ving Rhames, Tom Sizemore e uma grande revelação de ator: o também pop star latino Marc Anthony.	O dia-a-dia (ou melhor, o "noite-a-noite") de um paramédico (Cage) na Nova York arruinada do início dos anos 90, sem recursos e sem esperança. Seu universo inclui uma *junkie* (Arquette), um mendigo maníaco (Anthony) e companheiros de ofício (Sizemore, Rhames).	Scorsese, Schrader, Manhattan: mais de duas décadas depois, o táxi se transformou numa ambulância, De Niro se metamorfoseou em Cage, mas a noite continua insana, e a vida, por um fio.	Nas vozes dos despachantes, que matraqueiam o filme inteiro no rádio da ambulância. São da diva rap Queen Latifah e do próprio Scorsese. E, como sempre, em Scorsese, que dá um banho na escolha de gemas rock e blues para a trilha.	"Este filme reafirma energicamente o papel de Martin Scorsese como o Dante do cinema, e, embora Nova York tenha passado por uma transformação radical, o diretor, um tesouro nacional, continua vasculhando seus subterrâneos, em busca do diabo que conhece tão bem." (*The New York Times*)
NO EXTERIOR	**Snow Falling on Cedars** (EUA), 2h06. Drama/filme de época.	Direção: do australiano Scott Hicks, em seu primeiro filme desde o sucesso de *Shine*, três anos atrás. Produção: Universal Pictures.	Ethan Hawke, Max von Sydow, Sam Shepard, a japonesa Youki Kudoh (dos filmes de Jim Jarmusch), Rick Yune.	Numa ilha dos EUA, logo depois da Segunda Guerra, a morte misteriosa de um pescador reabre feridas entre anglo-saxões e japoneses. O principal suspeito (Yune) é um nissei, e a mulher dele (Kudoh) é a grande paixão do repórter do jornal local (Hawke). Baseado no best seller de David Gurterson.	Para conferir as habilidades de Hicks num universo novo, no qual ele tem chance de exercitar suas habilidades de documentarista (na recriação dos campos de concentração japoneses, por exemplo).	Na excepcional fotografia de Robert Richardson, que, a pedido de Hicks, transforma a paisagem de inverno (filmada na região da British Columbia, no Canadá) num "colorido monocromático". Uma coincidência irônica: a região abrigou vários campos de concentração e muitos dos seus sobreviventes estão no filme, como extras.	"Adaptação impecavelmente executada, mas tediosa, da novela de David Guterson – a atmosfera quieta e carregada, que antecipa grandes segredos, não consegue disfarçar a banalidade de temas já muito repetidos." (*Variety*)
NO EXTERIOR	**O Informante** (*The Insider*, EUA), 2h37. Drama.	Direção: de Michael Mann, treinado pelas séries policiais da TV americana e responsável por filmes tão variados quanto o *thriller Heat* e o épico histórico *O Último dos Moicanos*. Produção: Touchstone/Buena Vista International.	Al Pacino, mais o australiano Russel Crowe (que chamou a atenção em *Los Angeles, Cidade Proibida*) e o veterano Christopher Plummer.	Executivo de fábrica de cigarros (Crowe) provoca sua própria demissão e é cortejado por um produtor de TV (Pacino) para revelar o que sabe numa entrevista ao âncora Mike Wallace (Plummer). Baseado em fatos contados numa reportagem de 1996 da revista *Vanity Fair*.	Os temas – a responsabilidade da mídia, as maquinações perversas das grandes indústrias – não podiam ser mais atuais. E este é um filme que vai até Golden Globes e Oscars.	Em Crowe e Plummer. Pacino pode ser a estrela, mas este filme é um duelo entre a performance de ambos, que praticamente incorporaram os personagens reais que vivem. A trilha é a primeira incursão cinematográfica de Pieter Bourke e Lisa Gerrard, do grupo Dead Can Dance.	"O impacto de uma história fascinante, contada com coragem e ousadia, é diminuído pela duração excessiva do filme e sua tendência a se levar a sério demais." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

FOTOS: ROGÉRIO REIS/TYBA

Um lugar entre os grandes

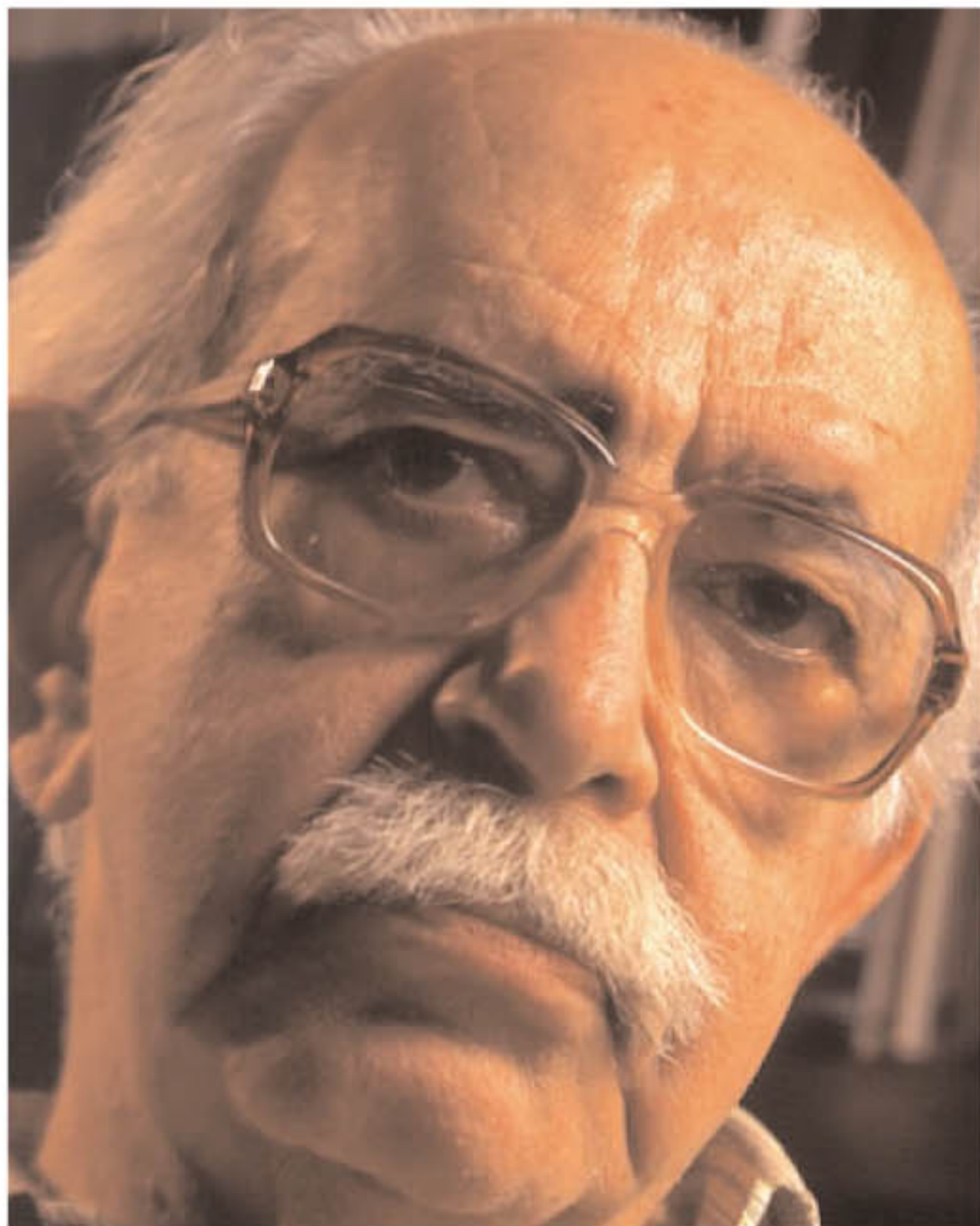
Começa a ser reeditada a obra de Autran Dourado, estilista denso e construtor vertical de personagens, que aguarda o devido reconhecimento na literatura brasileira. Por Wilson Martins

Por oposição à narrativa pitoresca que caracteriza o chamado "romance mineiro" convencional, é no pólo dramático que se situa a ficção de Autran Dourado, cuja obra está sendo reeditada pela Rocco (*ver quadro*). O regionalismo mineiro típico será representado, digamos, por Godofredo Rangel ou João Lúcio, autores de notações caricaturais e estereotipadas, humorismo fácil e psicologia elementar, além das verdades aceitas sobre a "cidade pequena". Ora, essa não é "pequena" por ser menor que os centros urbanos mais importantes: começa, justamente, por não ser, na acepção comum, um centro urbano. É outra coisa: mundo voltado para si mesmo, recusando assimilar-se ao exterior (que encara com desconfiança), vendo a própria coletividade como uma coleção de indivíduos sensível aos segredos tenebrosos da família — esse saco de víboras, para lembrar o título de François Mauriac, com cujo universo provinciano são evidentes as afinidades de Autran Dourado.

À esquerda, Dourado em sua casa, no Rio: ficcionista maior

Sua carreira construiu-se aos poucos, como já tive oportunidade de observar, desde *Teia*, em 1947, até os romances da maturidade. Porque é de um romancista que se trata, mesmo quando escreve novelas compostas de segmentos justapostos. O que importa é a densidade do estilo, é o tratamento vertical dos personagens e das intrigas. Daquela data a 1964, se quisermos fixar alguns pontos de referência, ele andou à procura de si mesmo, era um assunto e um estilo à espera de que se aglutinassem na terceira realidade que é o romance.

Houve um momento em que sucumbiu à influência, se não à imitação, de Flaubert (*Uma Vida em Segredo*, 1964), esse outro romancista de província em que Mauriac certamente se reconheceria e com quem são evidentes as afinidades eletivas de Autran Dourado. Nesse período, parecia correr o risco de reduzir-se às fórmulas embaçadas de Cor-

Na página oposta, imagem (sem menção de autor) do escritor distribuída com o estojo dos livros reeditados. Nos romances de Dourado (abaixo), há a consciência permanente do ofício, a idéia constante de que fazer um livro é como fazer um relógio, uma peça de tapeçaria

nélio Pena e Cyro dos Anjos, quero dizer, aquelas em que a "psicologia" se confunde com a observação cutânea e com a obscuridade deliberada.

A narrativa que, em *Ópera dos Mortos*, por exemplo, constrói-se com vigamentos horizontais e verticais passou exclusivamente à verticalidade em *O Risco do Bordado*, romance "douradiano" por excelência, se a palavra for permitida. O romancista parte do pressuposto do observador fixo (ainda que se alternem as primeira e terceira pessoas), aumentando o efeito de mistério, mas reduzindo na mesma proporção a complexidade. Muitos personagens são vistos "pelo lado de fora", sem que, correlativamente, sintamos o impacto que teriam produzido no narrador. Assim, o processo de amadurecimento e até de envelhecimento do figurante, inseparável de todas as educações sentimentais, não é ressaltado suficientemente nos episódios.

Cada capítulo é perfeito em si mesmo e mostra o soberbo estilo narrativo de Autran Dourado, mas cada um deles deixa irresolvido um problema que o romance em sua totalidade teria por função resolver. A página mais bela e de mais sutis reverberações é a da "valente Valentina", de estilo translúcido e pungente melancolia, na sua temática de inocência autêntica e pureza absoluta. Situá-lo nessas coordenadas é sugerir desde logo a qualidade excepcional do capítulo. Aqui, o processo de educação sentimental do menino João transforma-se misteriosamente num fragmento de nossa própria educação sentimental:

"E passeamos a tarde inteira. Fomos para o campo de futebol, e lá no plano ela me ensinou a fazer uma porção de coisas malucas com a bicicleta. Levei alguns tombos, sujei a roupa e a cara de terra. Eu estava que era poeira só, suado, melento, mas tantas vezes repetia o que Valentina me ensinava que acabei aprendendo.

E Valentina ria de mim, eu sentia uma onda de prazer me invadir com o riso de Valentina. Quem sabe um dia você não entra pro circo? disse ela brincando. Eu ri muito da brincadeira, parece que a gente se conhecia há muitos anos. Aquela tarde foi toda feita de magia e deslumbramento."

Há, logo depois, outro instante de deslumbramento e magia, mas em plano diferente, em que a vida, com sua fascinante grosseria, interfere nessa atmosfera de intolerável pureza:

"Uma tarde, depois de muito andar, de muito pedalar as nossas aéreas bicicletas, vencidos pelo cansaço, nos deitamos de costas no chão, um ao lado do outro, e ficamos um tempão sem conta olhando as nuvens preguiçosas no céu tinindo de azul fazerem e desfazerem os mais estranhos e caprichosos desenhos, as coisas mais fantásticas que a gente ia inventando de nomear. As nuvens brancas e preguiçosas, eu e Valentina cansados da bicicleta, cansados dos nossos corpos que ainda não tinham se acostumado a viver.

E vi para sempre o perfil de Valentina recortado na tarde azulada. Senti um desejo forte demais de passar de leve a mão no seu rosto, acompanhar de levezinho o desenho do nariz fino, dos lábios entreabertos, do queixo levantado (...)."

São páginas que demonstram em Autran Dourado a consciência permanente do ofício, quero dizer, não só a lição orgânica de que se impregnou com a leitura dos grandes mestres, mas, ainda, a idéia de que fazer um livro, para repetir as palavras de La Bruyère, é como fazer um relógio, ou, segundo ele mesmo sugeriu, uma obra de tapeçaria.

Encontram-se as suas reflexões a esse respeito no livro *Uma Poética do Romance* (1973), análise autêntica de *O Risco do Bordado*. A maior parte dos críticos, afirma, nada compreendeu da sábia estrutura do romance, cujos capítulos se ordenam de acordo com uma sofisticada disposição, também representada por quadrados mágicos; a leitura, como a do *Contraponto* (1928), de Huxley, pode tornar-se mais fácil se desobedecermos, por paradoxo, à estrutura do romance. *"Eu aconselharia"*, escreve o autor, *"uma primeira leitura na mesma disposição dada por mim, até o bloco VI,* O salto do touro. *Como esta história é o ápice, o clímax, o nódulo da narrativa geral, e como lança luz sobre todo o livro, para frente e para trás, e ilumina sobretudo* Viagem à casa da ponte, *volte-se a esta. Do primeiro bloco, salte o leitor para o terceiro,* Valente Valentina. *O tema ou motivo do remorso e da culpa é a tônica dessas duas histórias (...)."*

Etc., etc... O autor refere-se à *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe, e jura que ela é verdadeira. É inegável que lhe devemos a idéia da literatura "experimental" e... cerebral. É linhagem mais numerosa do que pensaríamos à primeira vista, cabendo localizar-lhe o antepassado direto no citado *Contraponto*.

Em 1933, o hoje esquecido Léon Bopp criou, com Jacques Arnaut, o protótipo do romancista experimental, expondo de quantas maneiras diversas é possível escrever um romance... Sem chegar jamais a escrevê-lo.

As sugestões imediatas podem ter sido encontradas por Autran Dourado no Julio Cortázar de *Rayuela* (1963), que saltou do trampolim armado por Huxley, assim como Osman Lins (*Avalovara*, 1973) terá partido de Cortázar, numa história de influências (palavra hoje abominada pelos teóricos) que ainda está por ser escrita. Seja como for, depois de *Ópera dos Mortos* (1967) e de *O Risco do Bordado*, devemos situá-lo entre os grandes nomes da ficção brasileira contemporânea, à espera do amplo reconhecimento que lhe é devido.

Ópera em Novo Ato

Os primeiros títulos reeditados da obra de Autran Dourado

Na reedição da obra de Autran Dourado (Patos de Minas, 1926), a editora Rocco incluiu romances, ensaios e contos. No ano que vem, também deve ser lançado o inédito *Gaiola Aberta*, com memórias políticas de quando o autor trabalhou com Juscelino Kubitschek, no período em que este chefiou o governo de Minas e a Presidência da República. As capas da coleção (*à esquerda*) são reproduções de quadros produzidos especialmente para esse fim pelo artista plástico Ciro Fernandes.

Títulos já à disposição nas livrarias:

***Os Sinos da Agonia* (336 págs., R$ 31,50) – história passada no século 18, em Vila Rica-MG, atual Ouro Preto, o livro foi considerado, na época do seu lançamento (1974), uma metáfora da situação política do Brasil durante a ditadura. É um romance histórico centrado em Malvina, moça pobre e ambiciosa que casa com o poderoso João Diogo Galvão, mas acaba se apaixonando pelo enteado. Recriação da personagem grega Fedra, título da peça clássica de Eurípides.**

***A Barca dos Homens* (292 págs., R$ 27,50) – a perseguição a um sujeito débil mental, que teria roubado uma faca, é o tema desse que é considerado o primeiro grande romance de Dourado. A trama se passa numa ilha e funda-se numa situação-limite, em que afloram sentimentos e desejos ocultos de todos os personagens envolvidos.**

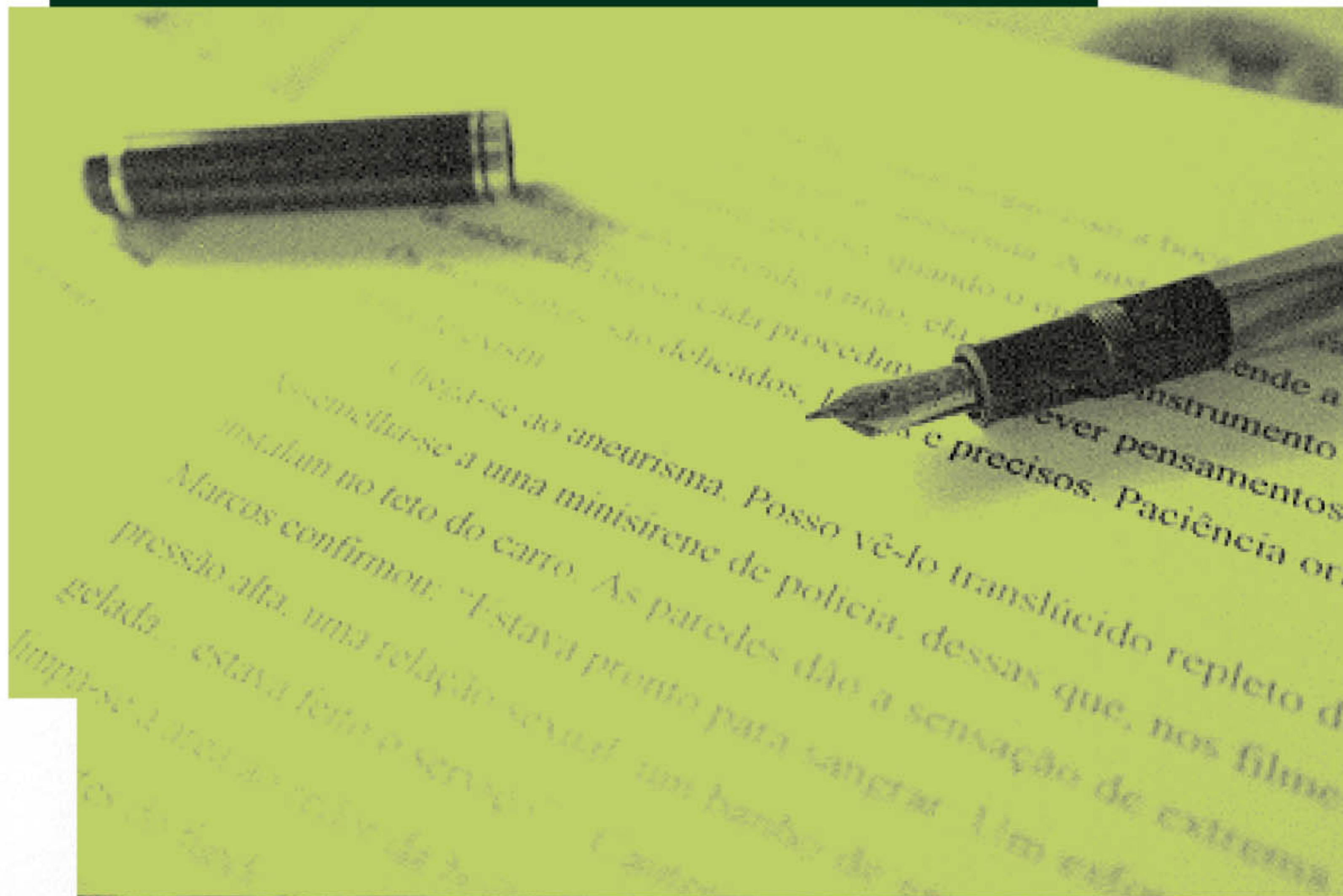
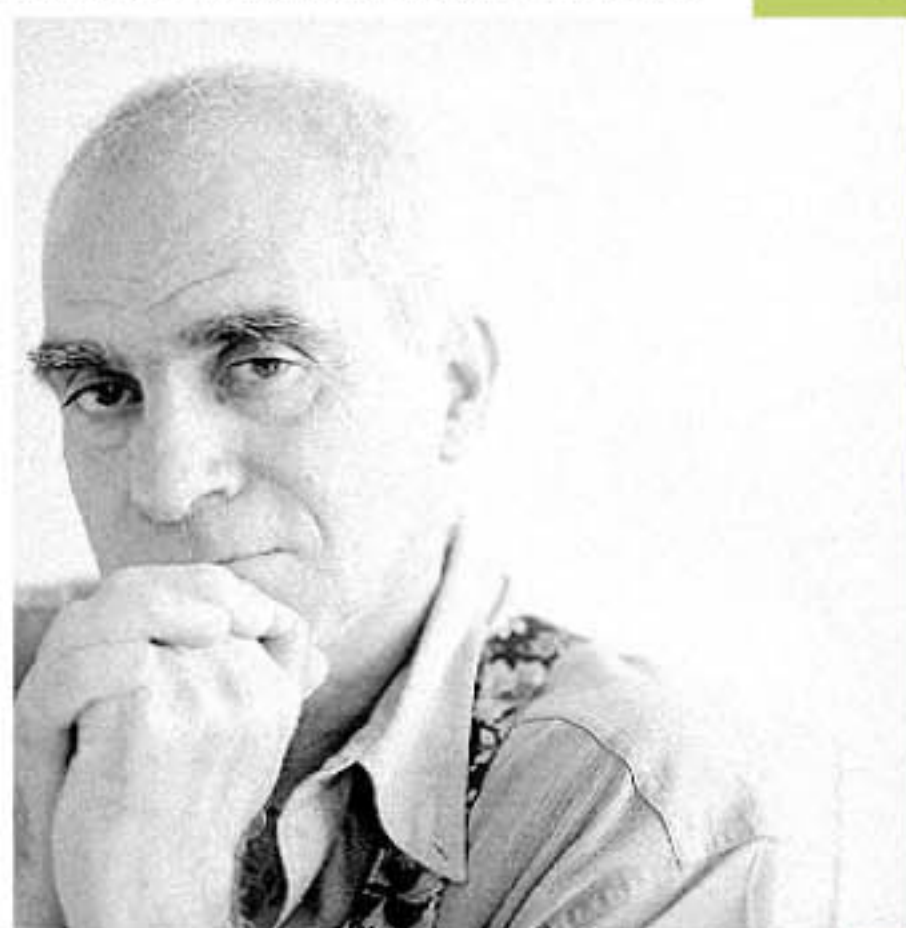
***O Risco do Bordado* (224 págs., R$ 21) – lançado em 1970, é considerado pelo próprio Dourado "o eixo central de sua obra, pela forma com que conjuga sua obsessiva construção de uma mítica mineira", segundo as palavras do texto de apresentação. O romance passa-se em Duas Pontes, cidade mítica, representação arquetípica dos povoados interioranos, para onde o escritor João da Fonseca Ribeiro volta depois de um tempo vivendo fora. Lá ele confronta-se com as lembranças de sua infância e adolescência.**

***Ópera dos Mortos* (252 págs., R$ 23,50) – fala da trajetória da família mineira Honório Cota por meio da história de um velho sobrado, numa pequena cidade do interior, cuja arquitetura revela aos poucos as tragédias vividas por seus ex-moradores. O livro, de 1967, faz parte de uma coleção das obras mais representativas da literatura mundial reunida pela Unesco.**

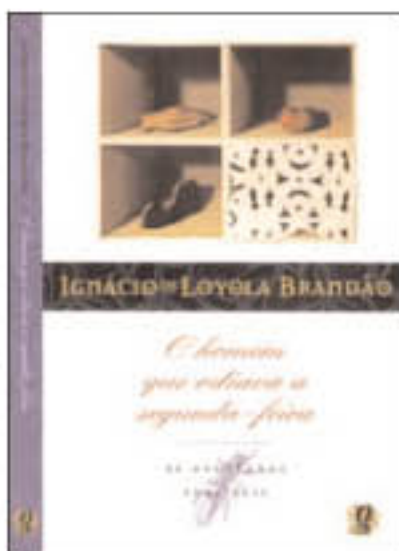
O credo de Loyola

Ignácio de Loyola Brandão fala sobre *O Homem que Odiava a Segunda-Feira*, sua volta à ficção depois de um renascimento pessoal, e defende uma literatura que trate de sua própria aldeia

Por Flávia Rocha. Fotos Eduardo Simões

Ignácio de Loyola Brandão está lançando seu primeiro livro de ficção depois de sobreviver a uma tragédia pessoal. "Um raio" é a imagem que ele usa para descrevê-la. Depois de passar por uma cirurgia delicada (em função de um aneurisma cerebral), em 1996, que o fez "renascer" e inspirou o relato *Veia Bailarina* (1997), ele está de volta com os contos de *O Homem que Odiava a Segunda-Feira – As Aventuras Possíves* (Global Editora). Suas personagens são pessoas comuns, que se encontram nas esquinas de qualquer grande cidade. O que as liga e as destaca dos demais é a coincidência de ter, de um momento para outro – a exemplo do que aconteceu com Loyola –, a vida mudada para sempre. No caso das personagens, numa segunda-feira: um homem conversa com formigas, outro tem a

Acima, página dos escritos de *Veia Bailarina* no escritório de Loyola (pág. oposta): local universal

mão decepada na caixa do correio, um terceiro perde a própria sombra, um quarto não é entendido em sua língua, um quinto faz campanha para abolir esse dia do calendário. Esses seres solitários aceitam seu destino maculado sem constrangimento e sem autopiedade. São heróis às avessas, que simplesmente reagem ao imponderável que se lhes apresenta. Nem poderia ser diferente: "Isso acontece com todos nós a todo momento", diz o autor nesta entrevista em que tratou do novo livro, de sua cidade, de sua geração e de como a literatura brasileira não pode se furtar a falar do Brasil.

Ignácio de Loyola Brandão (na pág. oposta, em sua casa, em São Paulo) nasceu em Araraquara (SP) em 1936. Passou por vários veículos de imprensa e hoje é diretor de redação na *Vogue*. Antes do novo livro (abaixo, a capa), ele escreveu, entre outros, *Depois do Sol* (1965), *Pega Ele, Silêncio* (1969), *Zero* (1974, publicado na Itália antes de no Brasil), *Não Verás País Nenhum* (1981), *O Beijo não Vem da Boca* (1986), *Veia Bailarina* (1997). A crítica o situa na geração que surgiu por volta dos 70 – Lygia Fagundes Telles, Raduan Nassar, Moacyr Scliar, João Antônio. "É uma geração que tem obra, tem consistência", diz Loyola. "Todos têm, pelo menos, oito ou dez livros. Bons ou maus livros. Eu não estou fazendo julgamento de qualidade; isso é dado com o tempo"

BRAVO!: Em todos os contos de *O Homem que Odiava a Segunda-Feira*, as personagens são pessoas comuns que em determinado momento de suas vidas se deparam com o imponderável. É essa a temática condutora do livro?

Ignácio de Loyola Brandão: Em primeiro lugar, elas não têm nome, são gente muito comum. Gente que você vê na rua a toda hora, mas não sabe quem é. Em segundo lugar, são pessoas que de um momento para outro têm sua vida revolucionada, à sua revelia. A gente tem a vida convulsionada inesperadamente. Você está no cinema assistindo a um filme, chega uma pessoa e sai atirando de metralhadora. Por outro lado, as coisas que acontecem na vida das pessoas são aceitas com naturalidade. O homem que perde a mão na caixa de correio fica apenas um pouco perplexo. Ele devia ficar traumatizado, abalado, mas simplesmente tenta achar a mão. O medo deles todos é também de perder o pé da realidade, de se destacar da massa. O livro mostra, um pouco, a luta dessa pessoa comum em busca de seus direitos. É uma coisa que ainda não acontece no Brasil, só começa a acontecer. Se você quiser fazer uma análise política desse livro, você faz. Eu não falo mais nada de política, porque não me interessa. Cansei, cansei, cansei. Passei anos nessas histórias. É um sonho que acabou.

As situações que você apresenta no livro são patéticas, ridículas.

Patéticas, ridículas, prosaicas.

É um humor que incomoda.

Mais do que humor, é sarcasmo.

Parece que você não tem amor por suas personagens.

Eu não quero ter amor. Quero que saibam que essas pessoas existem. Eu não tenho de dar amor. É o leitor que dá, ou não. Eu estou expondo uma situação. Se você não se emociona com esse cara, com esse desgraçado, é responsabilidade sua. Este livro é acima de tudo sobre a solidão. São todos solitários. Ter uma formiga como amiga é o fundo do poço. Ao mesmo tempo, o que gosto nessas personagens é que elas não têm autopiedade. Nenhuma delas está dizendo que é uma pobre coitada. Não é um livro existencial. Chega de livros existenciais. Talvez eu venha a fazer algum qualquer dia, porque, claro, nada é categórico. A história da formiguinha pode ser uma fábula, uma história infantil, um conto do Kafka. Pode ser tudo. É difícil de catalogar. Eu não consigo.

O Que e Quanto

O Homem que Odiava a Segunda-Feira, de Ignácio de Loyola Brandão. Global Editora, 165 págs., R$ 19

Há sempre uma crítica de fundo à cidade de São Paulo. O ambiente — quase como uma personagem onipresente — interfere na ação.

Em todos os meus livros – este é o 21º –, com exceção de *Dentes ao Sol* (1976) e de um infantil, *O Menino que não Teve Medo do Medo* (1995), São Paulo está presente. Eu moro aqui há 42 anos, é uma cidade que eu conheço, com que tenho familiaridade. Sei o mal que nós fizemos a ela e o mal que ela nos faz. A cidade não é só um cenário.

Há críticos que dizem que você seria o representante típico do "romance paulista urbano". O que acha dessa classificação? Existe um "romance paulista"?

Eu sou um romancista urbano paulista, como sou um contista urbano paulista. Diz-se "paulista" porque nasci em Araraquara, mas sou um paulistano hoje em dia. É o mundo em que eu vivo, que me emociona, que eu quero mostrar. É o velhíssimo lugar-comum do Tchekhov, que dizia: "O meu mundo é a minha aldeia". São Paulo é a minha aldeia. Existe, sim, um romance paulista. Marcos Rey fez um romance paulista. Eu fiz e faço. Lygia Fagundes Telles faz. É o nosso lugar, o nosso ambiente. Tem gente que usa isso depreciativamente, o que é uma bobagem. Tudo é literatura.

Então o que caracteriza o romance paulistano?

Eu gostaria que a crítica respondesse. Mas, de um modo geral, é a localização, o cenário, os problemas das personagens, que podem ser exclusivamente paulistas. Os problemas são os de uma grande cidade, de uma cidade que era um eldorado nos anos 50 e que se transformou num pesadelo no ano 2000, de uma cidade que cresceu verticalmente, acabou violenta, abandonada e feia. Tudo isso fornece os elementos para o romance paulistano.

Como você avalia hoje a sua obra escrita nos anos 70?

Eu leria quase como se fosse um historiador querendo saber um pouco como era o país. Porque a geração dos anos 70 falou muito do Brasil, uns politicamente, outros falaram do homem dentro das condições em que se vivia. Se quisermos um panorama de como o Brasil funcionou, está nesses livros. Esses autores fizeram uma espécie de balanço do país em que viviam, um balanço literário, assim como aconteceu com a literatura dos anos 20 e 30 nos Estados Unidos. A geração de Hemingway, de Scott Fitzgerald, fez um retrato daquela sociedade, mostrou o americano sob vários aspectos. Eu acho que essa minha geração mostrou o Brasil sob vários aspectos, desde o Brasil do Amazonas até o Brasil do Rio Grande do Sul, essa literatura do Moacyr Scliar, dos judeus do Rio Grande do Sul. Tem-se o Salim Miguel, de Santa Catarina, de quem não se fala muito, o Raimundo Carrero, no Recife, que é mais ou menos da minha idade e que ainda não foi descoberto. Por que ninguém fala neles? São autores muito bons que continuam isolados. Essa gente retratou o Brasil. Tinha uma preocupação com o país. Não estou falando de literatura ideológica. A gente era debruçado sobre este país, amava e ama este país. É o que acho bonito na minha geração. Por que essa nova geração não mostra o que aconteceu de lá para cá? O assunto está aí, nós é que não estamos. O Brasil não precisa de imaginação, só de talento. Este país hoje é uma convulsão. É só jogar o anzol. Onde estão as grandes histórias sobre Brasília? Sobre o interior rico? Por que ter vergonha de falar da festa do peão de boiadeiro? O cinema americano nunca teve vergonha das coisas americanas. Fizeram todos aqueles rodeios e filmes sobre rodeios. O cinema e a literatura no Brasil nunca se combinaram. Um podia ajudar o outro. A literatura caminhou de um lado, e o cinema, de outro, porque todo diretor neste país é autor. Isso não é crítica, é uma constatação. ■

Combate ao Vazio

Livro trata do indivíduo anulado por comportamentos mecânicos

Por Miguel Sanches Neto

Debatendo-se contra as rotinas internalizadas, que se impõem pela naturalidade que o hábito lhes concede, as personagens de *O Homem que Odiava a Segunda-Feira* experimentam um momento de fissura, que os leva a uma situação-limite.

É esse o elemento aglutinador dos cinco contos agora reunidos por Ignácio de Loyola Brandão. Os seres subitamente defrontam-se com o inusitado, que lhes altera o hábito. Esse inusitado pode ser o diálogo com uma formiga, a perda de uma mão numa caixa de correio, o desconforto pré-segunda-feira (início de um ciclo existencial esvaziado de sentido), a perda da linguagem-padrão ou o desaparecimento da sombra do corpo. Vividos num clima de absurdo, tais acontecimentos fraturam existências planas, empurrando-as para uma posição de confronto com a realidade, que dessa forma acaba verticalizada. A personagem se vê diante da necessidade de buscar uma razão qualquer para a sua vida fora da trajetória padronizada e gasta, saudoso do "tempo em que a gente sabia o que era o mundo, como nos situávamos nele, para que fazíamos as coisas" (p. 20).

Refletindo um momento em que toda forma de utopia definhou, esses seres que apodrecem sem ver nenhuma possibilidade de florescimento buscam a justificação existencial, que pode ser a luta para reaver um membro inexplicavelmente perdido, ou para reencontrar a sombra numa aventura quixotesca/kafkiana à *Belo Horizonte*, de Murilo Rubião, ou a ação em prol de uma organização defensora da extinção da segunda-feira, símbolo do itinerário robotizado. Sem outros projetos mais consistentes, o homem acaba náufrago na desrealidade imperante: sem norte e com uma bandeira absurda qualquer.

O símbolo dessa alienação é o juiz sem sombra, que passou a vida lendo processos, fazendo o seu serviço, totalmente apartado da realidade. Somente quando desaparece a sua fiel companheira, a sombra, resolve reconquistar o mundo, que ele descobre tomado pelo mais angustiante *nonsense*.

Apesar dos distúrbios gerados, esses estranhamentos são extremamente importantes em um calendário repetitivo por fazer que as personagens se insurjam contra uma destinação vazia. Elas passam a questionar os mecanismos dentro dos quais a vida funciona, abrindo-se para a discussão sobre o sentido de tudo que as cerca.

A quebra do real galvanizado permite o ressurgimento do homem, indivíduo dono de seu destino. A literatura de Ignácio de Loyola Brandão se distingue por propor um reencontro com um ser anulado por comportamentos condicionados. Daí escolher essas situações absurdas, que nos devolvem a compreensão e o exercício de uma natureza questionadora.

NOTAS

A síntese que enriquece

Sai nova tradução dos poemas de Salvatore Quasimodo, o italiano que uniu a imperfeição da natureza à perfeição clássica. Por Hugo Estenssoro, de Londres

Quando Salvatore Quasimodo morreu, em 1968, nove anos depois de ter recebido o Prêmio Nobel, o seu lugar na literatura italiana do século 20 parecia tão claro quanto seguro. Junto com Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale – que também ganhou o Nobel, em 1975 –, Quasimodo formava parte daquele triunvirato de poetas italianos que é uma das glórias deste século, plêiade apenas comparável com a russa, de Pasternak a Anna Akhmatova. No contexto do "hermetismo" italiano, Quasimodo representava uma síntese clássica, em tom menor, motivo da polêmica em torno de seu Nobel. E a 30 anos de distância, a estatura histórica de Quasimodo parece, de fato, diminuída: entre os nomes que acompanham os de Ungaretti e Montale figuram, cada vez mais, os de Dino Campana e Umberto Saba, enquanto Quasimodo é relegado a um segundo plano. Isso não é totalmente injusto, mas pode distorcer a apreciação de um dos grandes líricos de nossa época, agora recuperado pela coletânea bilíngüe *Poesias* (ed. Record).

Quasimodo pertence a um terceiro momento do hermetismo italiano. No fim do século passado, a poesia italiana se bifurcou em duas tendências: uma, já esgotada, da tradição nacional, representada por Carducci e – não obstante a opinião de Croce – Pascoli; e outra, de vanguarda e sob influência estrangeira, francesa especificamente, que começa com os "decadentes" (os *crepuscolari*), degenera com D'Annunzio e termina num beco sem saída com o futurismo de Marinetti. Uma primeira síntese se dá na obra de Ungaretti, nascido no Egito, formado literariamente em Paris e com raízes em Leopardi, ao que chegou graças aos "rondistas" (o grupo romano da revista *Ronda*). A filiação leopardiana de Ungaretti não é acadêmica. A sua lírica, como a dos *Canti*, é uma tomada de consciência ante o universo. E é por isso mesmo que a poesia de Ungaretti é pura – como a de seus contemporâneos e iguais Valéry, Yeats, Rilke, Juan Ramón Jiménez –, pois só se deve a si própria.

A capa do livro e Quasimodo (ao lado): fechamento triunfal de um impulso

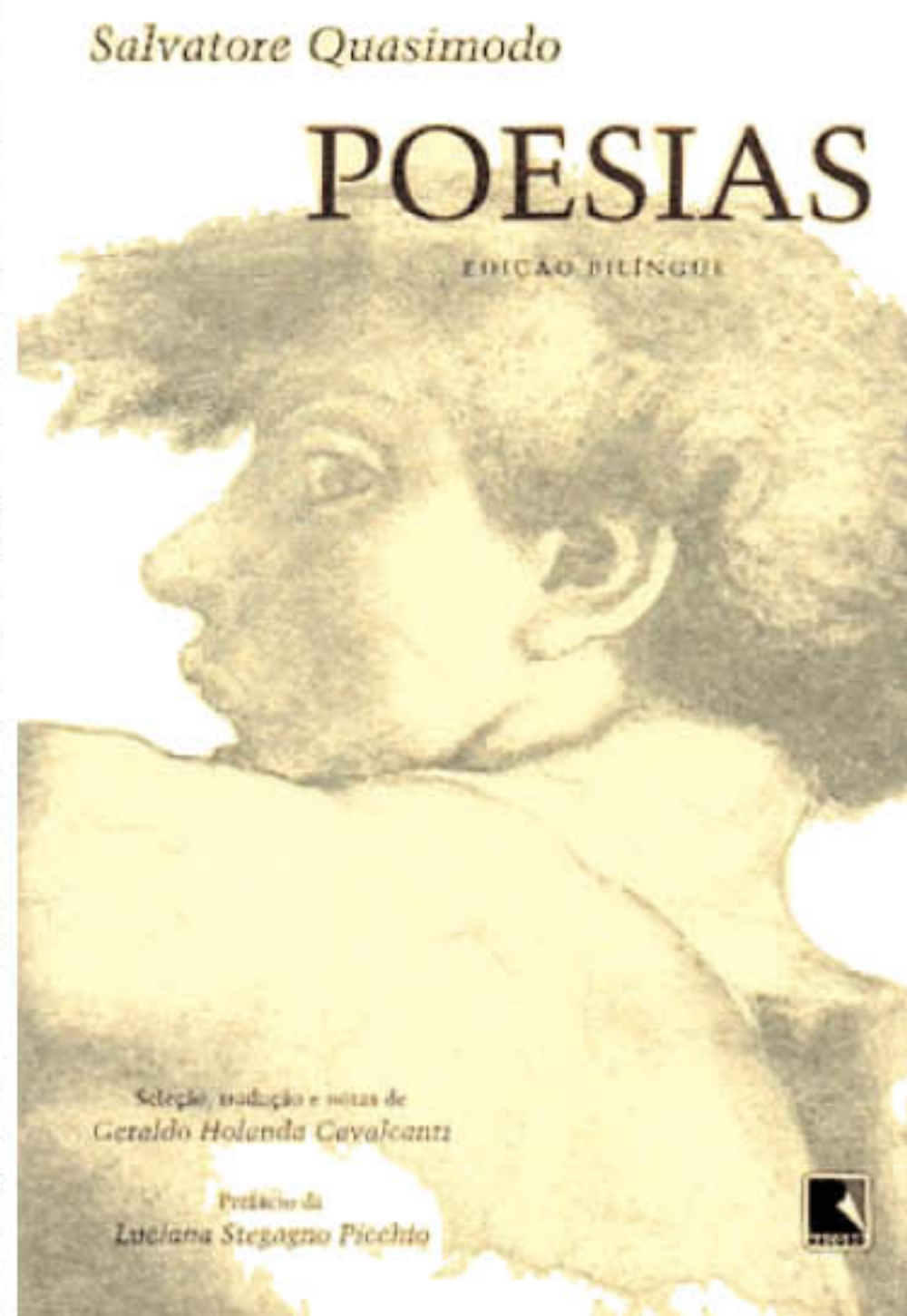
Igualmente "hermética" (isto é, pura) é a lírica de Montale, mas essa é enriquecida de impurezas. O instrumento é o mesmo, mas o sentimento do mundo é outro, porque as gerações e os tempos são outros. Na geração de Montale – como depois, com Quasimodo –, a guerra e o fascismo não são apenas episódios históricos, mas um ponto de partida vital e poético. Daí que a influência-chave de Montale não seja a de Apollinaire e Valéry, mas a do Eliot da *Waste Land*. É a existência mesma que fica em questão, impura de mundo. Quasimodo, um pouco mais jovem, termina o ciclo.

Ungaretti organiza definitivamente a sua obra em 1969, com o título *Vita d'un Uomo*. Porém, são os títulos da obra de Salvatore Quasimodo (1901-1968) que formam uma biografia simbólica – dele e de seu século. Nascido em Siracusa, o primeiro de seus livros, *Água e Terra* (1930), evoca suas origens mediterrâneas, deslumbramento que escondidamente o fará soar a vida toda como um *Oboé Submerso* (1932), mesmo depois de instalar-se em Roma para seus frustrados estudos de Engenharia (o grande engenheiro da literatura italiana será o romancista Carlo Emmilio Gadda). Então chega o obscuro pesadelo do fascismo, *E de repente É Noite* (1942). Depois da guerra – e, para Quasimodo, "a guerra muda a vida moral de um povo" –, a normalização do *Dia após Dia* (1947) e a desilusão de uma breve adesão ao comunismo: *A Vida não É Sonho* (1949). As contas políticas e literárias são ajustadas com *O Verde Falso e Verdadeiro* (1956) para fazer um testamento em *A Terra Incomparável* (1958). Há um parêntese crucial que não pode ficar sem menção: as grandes traduções, desde Homero até Neruda, que culminam numa obra-prima, *Os Líricos Gregos* (1940), só comparável às traduções clássicas do espanhol Pérez de Ayala.

Como a poesia de Ungaretti, cuja influência era inevitável, a lírica de Quasimodo é inicialmente luminosa, lembrando os "altos rumores do mar" ouvidos em Sicília e nas "doces ilhas do deus", no Mediterrâneo clássico. Contudo, essa diafanidade esconde "medos de sombras e silêncios" e uma angústia densamente filtrada, que produz uma "ânsia precoce de morrer". De fato, a alegria ungarettiana ("Ilumino-me / De imenso") torna-se, já no *Oboé Submerso*, de 1932, um "anoitece em mim". Em Quasimodo, encontramos a dor do mundo de Montale combinada com o despojamento de Ungaretti. Mas a sua voz poética tem um timbre especial, um eco longínquo dos líricos gregos que este autodidata soube recuperar por meio e além das versões eruditas (é nas suas traduções, por exemplo, que podemos reconhecer a dívida de Cavafy com Safo). Num de seus polêmicos ensaios críticos, Quasimodo reivindicou o "estilo simples" de Dante (1954), mas é nos clássicos gregos que esse siciliano, habitante mental e emocional da Magna Grécia, encontra seu sustento. Acrescentando as "impurezas" da vida e da história, "a poesia se transforma em ética graças à beleza: a sua responsabilidade tem uma relação direta com a sua perfeição" (*Discurso sobre a Poesia*, 1953).

Como poucos poetas do século, Quasimodo soube unir a "imperfeição da natureza" à perfeição formal clássica. Daí que sua obra represente uma síntese sem a qual a poesia do nosso tempo seria bem mais pobre. Ele sabia disso quando afirmou que "desmembrar e reconstituir a medida do hendecassílabo foi um impulso meditado e desenvolvido durante uma geração". Quasimodo e sua obra fecham triunfalmente esse impulso, dotando-o de uma dimensão ética. Italo Calvino descreveu com grande precisão a façanha: "A adequação de uma linguagem aristocrática e culta aos motivos de uma 'poesia civil' (engajada)". Mas o engajamento político de Quasimodo foi transitório e circunstancial, e seus frutos constituem a única fraqueza de uma obra em que o que sobrevive é a "ilha da alma", a poesia.

O Que e Quanto

***Poemas*, de Salvatore Quasimodo. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. Prefácio de Luciana Stegagno Picchio. Ed. Record, 288 págs., R$ 28**

A Estação de Quasimodo

Transcrição de *De Suave Mulher Deitada em Meio às Flores*, constante da coletânea *Poemas*

Adivinhava-se a estação oculta
pelo pressentimento das chuvas noturnas,
pelo mudar das nuvens nos céus,
undosos berços leves;
e eu estava morto.

Uma cidade suspensa no ar
era o meu último exílio,
e a mim chamavam-me em volta
as suaves mulheres de outrora,
e minha mãe, remoçada nos anos,
a doce mão escolhendo entre as rosas
com as mais brancas me cingia a testa.

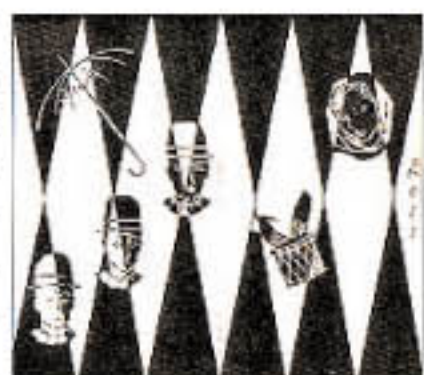
Fora era noite
e os astros seguiam caminhos
precisos desconhecidos em arcos de ouro
e as coisas tornadas fugidias
me arrastavam a secretos recantos
para dizer-me de jardins escancarados
e do sentido da vida;
mas me doía o último sorriso

de suave mulher deitada em meio às flores

Ousadia e aventura

Livro refaz em textos e imagens a trajetória "libertária por excelência" de Patrícia Galvão, a Pagu

O apelido Pagu consta do poema *Coco*, de Raul Bopp, que descreve Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) como dona de "olhos moles, uns olhos de fazer doer". Em 1928, a paulista de São João da Boa Vista surgia como musa inspiradora dos modernistas. Em sua trajetória pessoal e profissional, ela foi poetisa, desenhista, romancista, jornalista, militante do comunismo. Foi a primeira a traduzir para o português trechos de Antonin Artaud, James Joyce e Sigmund Freud. Em cada uma das atividades, acrescentava ao talento ousadia, polêmica e aventura.

Pagu – Patrícia Galvão: Livre na Imaginação, no Espaço e no Tempo (Unisanta, 113 págs., R$ 20), escrito pela psicóloga Lúcia Maria Teixeira Furlani, refaz a trilha da "libertária por excelência" por meio de fotos e registros do acervo do Museu da Imagem e do Som, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, do arquivo dos jornais *A Tribuna* e *O Estado de S.Paulo* e das coleções particulares da irmã Sydéria Rehder Galvão e do filho Geraldo Galvão Ferraz. A quarta edição do livro, com farto e belo material iconográfico, chega às livrarias em uma versão ampliada. Uma carta enviada da Casa de Detenção a Geraldo Ferraz – na época em que Pagu esteve presa, durante o Estado Novo – e um depoimento ao jornalista Juarez Bahia são inéditos. – GISELE KATO

A capa (acima); programa de *Fando e Lis*, de Arrabal, traduzido por Pagu (à esq.); e página do livro (à dir.): trilha refeita

Inéditos fundamentais

Saem no Brasil obras de Percy Shelley e Michelangelo

Criado recentemente pela editora Rocco, o selo Avis Rara, que já lançou preciosidades de Goethe (*Trilogia da Paixão*) e Thomas Bernhard (*Perturbação*), está publicando obras consideradas fundamentais, mas inéditas no Brasil. Neste mês, os contos de *O Quarto de Barba-Azul*, da inglesa Angela Carter, chegam aqui 20 anos depois de seu lançamento. "Os textos foram escritos logo depois do ensaio *A Mulher Sádica*, de 1978", diz Vivian Wyler, uma das coordenadoras do projeto e responsável pelo prefácio do livro. "A releitura que a autora faz principalmente dos contos de fada causou irritação nas feministas." *O Triunfo da Vida*, do poeta inglês Percy Shelley, considerado um dos autores mais importantes do Romantismo, e *Sonetos*, seleção de poemas eróticos e políticos de Michelangelo, são os próximos da lista. – RENATA SANTOS

Dentro das noites eternas

Ferreira Gullar traduz trechos de *As Mil e uma Noites* para a editora Revan

Depois do sucesso da edição das *Fábulas*, de La Fontaine, traduzidas por Ferreira Gullar – 50 mil exemplares vendidos em um ano, prêmio de Melhor Tradução pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil –, a editora Revan continua apostando em grandes nomes da literatura brasileira para dar vida nova aos clássicos. O próprio Gullar dá continuidade à série, com a seleção e a tradução de 19 histórias de *As Mil e uma Noites*, que deve sair neste mês. "Li essas histórias quando menino e, ao relê-las agora, fiquei fascinado", diz o poeta. "Apesar de ser impossível conhecer o texto original, já que se trata de uma obra de tradição oral, fiz uma tradução pensando no público jovem, tentando ser fiel ao seu espírito original e condizente com a narrativa moderna." Gullar utilizou a primeira versão ocidental do livro, feita pelo francês Antoine Galland, em 1704. Para o próximo lançamento, a editora já encomendou ao escritor Eric Nepomuceno uma versão para *Dom Quixote*. – RS

Um tradutor: premiado

FOTO KIKO COELHO

FOTO DIVULGAÇÃO

QUANDO O AMOR É RISCO E PERDA

Os contos de Marçal Aquino rejeitam a retórica para mergulhar num mundo em que o equilíbrio depende de frases não ditas e perguntas não feitas

Por José Onofre

Neste agrupamento selvagem, nesta aldeia de índios, há um cipoal de vontades que se eternizam em uma frustração, que se sublima no uso da palavra. Faz-se pouco, fala-se muito. O Brasil é um país frustrado porque é retórico e é retórico porque é frustrado. Abrir um caminho para a civilização, arejar a caboclada, espantar seu cheiro e gosto, bactérias e vícios, problemas e perplexidades exige uma boa limpeza no emaranhado. A verborragia é a inflação da palavra, um inchaço da linguagem, que se torna volúvel, sem densidade, desvalorizada. Sua recuperação não é tarefa da escola. Vem de uma pirâmide: da rua, com seu vocabulário em permanente variação; via da imprensa, se esta parasse de usar "tramitar" e outras maravilhas do jargão burocrático (são os cronistas, humoristas e chargistas que acabam assumindo a tarefa de tornar simples o "complicadês". Mas eles têm um pé na literatura); e, por último, mas não por fim, vem de ficcionistas e poetas. Na literatura brasileira de hoje, existem autores que têm na palavra corrente sua moeda forte: o Carlos Heitor Cony da primeira e da segunda fases, Rubem Fonseca, principalmente em seus primeiros livros de contos, e alguns poucos que seguem a mesma trilha.

Em cada um dos dez contos e do poema de seu *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos*, o paulista Marçal Aquino segue esse caminho no qual a tendência à retórica está impedida pelo laconismo de personagens amedrontados com os próprios sentimentos. É o terceiro livro de contos do autor. Em 1991, ele publicou *As Fomes de Setembro* e, em 1994, *Miss Danúbio*.

No novo livro, tudo está submerso, como nas barragens de *Sete Epitáfios para uma Dama Branca*, o melhor e mais longo dos contos. Nele, o amor parece livre, mas não tem mais futuro que os índios e os animais de uma determinada região – onde se constrói uma gigantesca hidrelétrica –, que deverão ser removidos para esse fim. Na verdade, é um amor que sobrevive apenas por sua clandestinidade, a qual não está apenas na infidelidade, mas nos silêncios, nas frases não ditas, perguntas não feitas. No *Epitáfio V*, o narrador enumera as dezenas de coisas que não sabia sobre a mulher, e essa anumeração é o momento em que ele se apaixona. Ou percebe que estava apaixonado pela mulher que havia perdido.

A clandestinidade, sentimento ou estilo de vida, atravessa todos os contos. A clandestinidade e a traição, a perda irreparável, o perigo permanente, a vida em risco. Um mundo onde é preciso conviver com as perdas: o pai morre ou casa, o filho morre, a mulher foge, acha outro homem...

Tudo que era supostamente suave, macio, arredondado, se transforma em objeto pontiagudo, perfurante, letal. São assim os olhares, as palavras, os gestos, que mais sugerem do que indicam. Não que o mundo seja um mistério – é um lugar onde o espaço e o tempo se cruzam em fatalismo. A sorte não bafeja os personagens de Aquino, mas isso não os transforma em vítimas. Pelo menos, nem sempre. Há rigidez de pedra no caráter, há frieza e astúcia nas manobras, e essas são as formas de se equilibrar com o mundo. E com os objetos pontiagudos.

Aquino (acima) e a capa do seu livro (no alto): sem inchaço da linguagem

O Amor e Outros Objetos Pontiagudos. Geração Editorial, 139 págs., R$ 18

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Baú de Ossos** Ateliê Editorial 464 págs. R$ 32	**Pedro Nava** foi médico reumatologista até se aposentar. Em seguida, assombrou a literatura com seis livros de memórias – verdadeiros romances – que o transformaram em um dos grandes escritores brasileiros.	Trata-se da reedição deste clássico do memorialismo 12 anos depois da última edição. Em seguida, serão editados os outros cinco volumes: *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira-Mar*, *Galo das Trevas* e *O Círio Perfeito*.	A infância de Nava em Juiz de Fora. Mais que simples narrativa cronológica de fatos familiares, é toda uma visão do mundo e das pessoas que ele desfia em uma escrita esplendorosa.	Razões apontadas por Carlos Drummond de Andrade: Pedro Nava surpreende, assusta, diverte, comove, embala, inebria, fascina o leitor.	Em como Pedro Nava parte da literatura para a sociologia, cruzando assim com Gilberto Freyre, que em *Casa-Grande & Senzala* faz, de certa forma, o caminho inverso. Ambos se complementam.	*"Suprimindo a vaidade, o que procuro na genealogia, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis. Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspecto ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente – quem sou eu."*	De Sérgio Kon. Títulos em dourado e branco sobre fundo azul. Simples, talvez até demais.
	A Mulher que Escreveu a Bíblia Companhia das Letras 216 págs. R$ 21	Gaúcho de Porto Alegre, onde nasceu em 1937, **Moacyr Scliar** é médico sanitarista atuante e um dos mais importantes escritores brasileiros da atualidade. Contista, ensaísta e romancista, já foi traduzido para 12 idiomas.	Alguns de seus títulos expressivos: *A Guerra do Bonfim*, *O Exército de um Homem Só*, *O Centauro no Jardim* e *A Majestade do Xingu*.	A fantástica história da mulher que teria escrito, há 3 mil anos, a primeira versão da Bíblia é refeita por Scliar com um tipo de humor muito dele, algo entre a brincadeira e o ceticismo bem temperado.	É o instante em que a história e a religião são vistas com graça e magia no claro-escuro entre a verdade e a mais completa invenção.	Nos personagens simples e nos pequenos destinos: eles definem de forma marcante o universo ficcional de Scliar.	*"Salomão nem se dera conta de que eu estava ali, entregue ao que, depois descobri, era uma de suas atividades prediletas, a saber, julgar: decidir o que era certo e errado, o bom e o mau, decidir quem tinha e quem não tinha razão."*	De Ettore Bottini. Utiliza bem referências a tecidos e trajes orientais, mas subtrai o lado leve ou humorístico da obra.
	Treze Edições Ciência do Acidente 99 págs. R$ 15	**Nelson de Oliveira** nasceu em Guaíra, São Paulo, em 1966. Publicou três livros. *Naquela Época Tínhamos um Gato*, de 1998, ganhou o Casa de Las Américas, de Cuba, um dos mais importantes prêmios da América Latina.	*Treze* é um livro de transição, quase uma brincadeira, que Oliveira publica enquanto finaliza uma novela a sair no próximo ano pela Companhia das Letras.	No prefácio, Moacyr Scliar diz com propriedade que a "âncora" de Nelson é o grotesco do cotidiano. Seus personagens são muitas vezes alegóricos, de fábula, e as histórias freqüentemente se aproximam da narrativa fantástica.	Desde *Os Saltitantes Seres da Lua* (1997), seu primeiro volume de contos, Oliveira vem chamando a atenção pela capacidade inventiva e pelo domínio do texto.	No conto *Gorducha*, que foge um pouco da característica do autor. Aqui, o cotidiano pode até ser reinventado numa perspectiva original, mas sem tirar os pés do realismo, da verdade corriqueira.	*"Onde o monstro esbraveja, a donzela argumenta; onde o monstro humilha, a donzela enaltece; onde há tão-só aridez, a donzela acena com o futuro melhor, com a tão sonhada Terra Prometida. Assim, todos se deixam arrebatar pela beleza da donzela e vão ficando, dissuadidos da idéia de fugir, simplesmente porque sabem agora que debaixo da máscara mortuária, infame, do monstro, há o luminoso rosto da donzela."*	De Joca Reiners Terron e Patrícia Perocco. Na duvidosa linha do grotesco punk. Provocativa, mas não atrai.
	O Meio do Mundo e Outros Contos Companhia das Letras 162 págs. R$ 17,50	**Antonio Carlos Viana** nasceu e vive em Aracaju, Sergipe. É tradutor, professor universitário com doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Nice, França.	É autor de três coletâneas de contos: *Brincar de Manja* (1974), *Em Pleno Castigo* (1981) e *O Meio do Mundo* (1993).	O que diz, com precisão, o título: pessoas soltas, largadas, perdidas no meio do mundo, o físico e, sobretudo, o existencial. Contos diretos, curtos e certeiros sobre instantes ou sentimentos inteiros de solidão.	É um escritor de talento, paciente no ofício, descrevendo, contido, mas emotivo, o indefinível ou pouco apreensível sentimento dos que se sentem desajeitados na vida.	Em como o mundo rural e interiorano é familiar e caro ao autor, que, no entanto, pode deslocar a ação para Paris num enredo melancólico, onde se confundem os sabores do *pastis* e do jenipapo.	*"O vidro da janela está sempre quebrado, sem o papelão protetor. A certa hora do dia, encontro-o ali encostado, olhando a rua, impassível. Sei do seu rancor, do seu ódio acumulado. Toco no seu ombro. Não se volta, nem se dá conta da minha presença." (Náufragos)*	De Angelo Venosa. Discreta e poética solução: uma fresta na página desvenda, de certa forma, uma idéia do meio do mundo.
	As Afinidades Companhia das Letras 124 págs. R$ 18,50	**Reinaldo Montero** nasceu em Ciego Montero, Cuba, em 1952. Teve publicado no Brasil, em edição bilíngüe, *6 Mujeres 6* (Pensieri, 1994).	O livro tem pontos de contato – não só no título, mas no desenvolvimento da trama – com *As Afinidades Eletivas* (1809), clássico de Goethe.	Uma troca de casais entre quatro amigos, planejada para um determinado fim de semana, traz à tona desencontros sexuais e dilemas políticos da Cuba contemporânea.	Montero integra a vigorosa geração cubana pós-Cabrera Infante e Alejo Carpentier – a mesma de Pedro Juan Gutiérrez, Cristina García, Joel Cano e Zoé Valdés.	Na forma como o autor trata a questão política do seu país: sem esquematismo, sem ranço, com o equilíbrio desejável numa obra que não se pretende panfletária ou sociológica, mas ficcional.	*"E como está satisfeita consigo mesma, porque ela é uma princesa que venceu os encantamentos da bruxa velha e conseguiu chegar ao banheiro, e no banheiro fez algo que nunca tinha feito, e agora se sente bem. E Cristina ri, e sua risada ecoa. Do que ela está rindo? Não importa. Como ri com gosto, a bruxa, ou melhor, a princesa Cristina, ou não, também bruxa, A Grande Bruxa Cristina não pára, ri."*	De Raul Loureiro sobre ilustração de autoria desconhecida em *O Livro da Luxúria*, de Pierre Lacombière. Elegante.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Sombras sobre o Rio Hudson** Companhia das Letras 562 págs. R$ 35,50	O judeu polonês **Isaac Bashevis Singer** (1904-1991) – prêmio Nobel de Literatura de 1978 – é um desses escritores que elevaram a literatura à dimensão do maravilhoso.	Último dos grandes escritores em ídiche, o dialeto dos judeus da Europa Oriental, Singer publicou toda sua obra em forma de folhetim em um pequeno jornal da comunidade judaica de Nova York.	Espírito sensível, na fronteira do místico, o romancista traça, em tons sombrios, o vazio dos valores humanos dos Estados Unidos e a desagregação afetiva dos judeus sobreviventes da guerra.	O autor pretende, por meio de personagens conturbados, dar respostas ao que um comentarista do *The New York Times* chamou de "a selvageria da vida".	Em como Singer, o grande romancista das pequenas aldeias polonesas, também domina o cenário de Nova York.	*"Grein foi acometido pela terrível suspeita de que Esther estava enlouquecendo. Ela ria e chorava, dava-lhe presentes que ele jamais poderia usar, dizia coisas sem sentido. Grein aconselhou-a a procurar um médico, porém ouviu a seguinte resposta: 'Você quer dizer um psiquiatra? Tarde demais, querido, tarde demais'."*	De Angelo Venosa, que se baseou em foto de Berenice Abbot. Combinação perfeita de foto em tons cinzas em espaço preto. Capta o clima do livro.
	Contos de Amor e Morte Companhia das Letras 303 págs. R$ 26,50	**Arthur Schnitzler** (1862-1931) nasceu e viveu na Viena do esplendor cultural do fim do século e, também, do fim do Império Austro-húngaro. Contemporâneo de Freud, criou na ficção um contraponto ou espelho da psicanálise.	Schnitzler é também o autor de *O Retorno de Casanova*, que acaba de ser lançado pela mesma editora e tem como personagem central o libertino italiano Giovanni Giacomo Girolano Casanova (1725-1798).	Contos que refletem o título em português (em alemão é *Erzählungen*). Mas não são apenas enredos engenhosos, e sim uma arte que procura fixar os vínculos entre as pulsões do desejo e a fragmentação do homem moderno.	O sentido premonitório de sua criação – que inquietava até Freud – e o estilo limpo e direto fazem dele um dos escritores importantes da Europa.	Na apresentação de Wolfgang Bader, que situa o autor na complexa Viena da virada do século. É um período fascinante da história ocidental.	*"Após quatro anos, conheceu uma moça que costumava visitar a família com a qual ele morava então. Percebeu logo que nunca encontraria outro ser como ela que pudesse ser tão adequado como esposa. Por meio do seu senhorio ficou sabendo a respeito dela o tanto que queria." (A Próxima)*	De Raul Loureiro, sobre obra de Egos Schiele, um pintor da época tratada no livro. Perfeita.
	Três Cantos Fúnebres para o Kosovo Editora Objetiva 118 págs. R$ 14	**Ismail Kadaré** nasceu em 1936, na Albânia, tema de sua bela obra. O fato de ter vivido anos sob uma ditadura stalinista obrigou-o a um equilibrismo difícil até exilar-se na França. Com a queda desse regime, regressou à sua terra.	A mesma editora publicou o romance *A Ponte dos Três Arcos*, em que Kadaré aborda a ligação da isolada Albânia com a Europa e a expansão do Islã na região. Edição descuidada: o texto de apresentação não tem assinatura, e, na primeira página, aparece a expressão "punhos serrados".	Narrativas esclarecedoras sobre as guerras que se sucedem desde 1389, quando sérvios, bósnios, albaneses e romenos foram massacrados pelas tropas do Império Otomano (atual Turquia). O local do desastre é o atual Kosovo.	O livro explica as recentes atrocidades na região entre sérvios e kosovares, cristãos e muçulmanos. Narrativa em estilo sóbrio, mas com senso de heroísmo e ironia.	Em como Kadaré trata de fatos antigos para comentar o que se passa na atualidade. É uma das constantes de sua obra. A outra é o tom de epopéia na trajetória dos albaneses ao longo dos tempos.	*"Acho que já saímos da Albânia. Marchamos já há tantos dias. Também acho. Isto aqui não é a Sérvia. O que é que você disse? Disse que aqui não é mais a Sérvia. Não é mais a Sérvia ou a Albânia? Como vou explicar, meu irmão? Alguns chamam esta região de Sérvia, outros de Albânia. Só Deus sabe o que ela é de fato!" (Uma Grande Dama)*	De Silvana Mattievich. Composição com base em miniaturas de guerreiros medievais. Solução que chega ao mais pelo menos.
	Senhorita Ninguém Record 348 págs. R$ 35	O polonês **Tomek Tryzna** é roteirista e diretor de cinema. Este é seu primeiro romance. Publicado em 1993 com grande sucesso, já foi traduzido nos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França e Holanda.	O livro foi adaptado para o cinema pelo cineasta Andrzej Wajda.	A vida de uma adolescente nos últimos dias da Polônia comunista, o que inclui pais problemáticos e aventuras juvenis com amigas igualmente rebeldes.	Para o prêmio Nobel Czeslaw Milosz, *Senhorita Ninguém* parece ser o primeiro legítimo romance polonês pós-moderno.	Na convulsa situação social e econômica do país nos tempos que antecederam a queda do regime comunista. Panorama válido para todo o Leste Europeu.	*"Um rio subterrâneo me atravessa. É perolado e frio. Brilha com a alegria, e a alegria é a luz que pode iluminar a maior e a mais escura das cavernas. Só vou fazer o que eu mesma quiser fazer. Eu mesma vou viver a minha vida, e não vou deixar ninguém vivê-la à minha custa, e vou aportar só no lugar em que eu mesma quiser aportar."*	De Ana Sofia Mariz. Montagem baseada em foto de duas jovens dentro de uma espécie de aquário. Poética.
NÃO-FICÇÃO	**Uma Vida** Casa da Palavra e Edições Casa de Rui Barbosa 132 págs. R$ 25	Advogado, refinado bibliófilo consultado por Carlos Drummond de Andrade e outros artistas do mesmo nível e, agora, felizmente, memorialista, **Plínio Doyle** é uma das grandes figuras da cultura carioca.	Ao iniciar uma série de encontros informais em sua casa, sempre aos sábados, ele deu início a uma série de tertúlias que se tornaram famosas como "sabadoyles". Um pouco do melhor da literatura brasileira costuma marcar presença ali.	Do alto dos seus 96 anos bem vividos – e lidos –, Doyle é testemunha privilegiada dos grandes momentos e das profundas transformações do Rio de Janeiro.	Ao narrar sua vida, o autor faz, como os bons memorialistas, história, sociologia e crônica poética de uma época.	Em como a convivência intelectual no sabadoyle abranda diferenças estéticas e ideológicas. Como fazia antes o escritor Aníbal Machado, em Ipanema, Plínio Doyle acolhe amigos, não tendências.	*"A paciência do colecionador não pode ter limites; juntar durante 18 anos 908 fascículos dominicais do Suplemento Literário do Estado de S.Paulo e encadernar cada ano um volume é trabalho de paciência. O mesmo ocorreu com o Caderno de Sábado do Correio do Povo, de Porto Alegre, com os seus 17 volumes, contendo 884 números; e também com o Suplemento do Minas Gerais, com cerca de 1.200 fascículos."*	Sem menção de autor. Um livro sobre fundo marrom: simples e eficiente.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site **BRAVO! Shopping**: *www.bravoshopping.com*

O construtor de performances

Uma biografia do músico, dramaturgo e ator inglês Noel Coward, nascido há cem anos, expõe o artista encoberto pela própria verve

Por João Marcos Coelho

Artista múltiplo, Noel Coward (nas fotos, nos anos 60) definiu-se como "a performance em ação"

FOTOS CAMERA PRESS

Um metro e oitenta de altura, menos de 64 quilos, cabelo gomalinado, o nariz longo e reto, com um inchaço do lado direito (por isso as fotos geralmente são tiradas do lado esquerdo), olhos amendoados e o lábio superior, um mero traço. Acrescente-se a essa descrição de Philip Hoare na nova biografia *Noel Coward* (editora Record, 672 págs., tradução de Michael Eastman) a figura que fez Coward ao desembarcar pela primeira vez em Nova York: "Uma alegre gravata borboleta, uma jaqueta esportiva apertada na cintura, calças cinza modernas e um quepe mole de motorista na mão — a imagem de um personagem de Scott Fitzgerald". Eis o artista, múltiplo de ator, compositor, letrista, dramaturgo, contista, pintor e até escultor.

As várias qualidades de Coward, admita-se, esmaeceram um bocado durante o século que nos separa de seu nascimento, em 16 de dezembro de 1899, em Teddington, Middlesex, na Inglaterra. Em vida, foi incessantemente chicoteado pelos críticos, que jamais o

pouparam. Um deles, no *The New York Times* de 26 de julho de 1926, louvava sua aptidão de "dizer nada, nos divertindo ao mesmo tempo". Mais de 30 anos depois, o mesmo jornal afirmava: "É um prazer ter o sr. Noel Coward de volta ao teatro. Seria um prazer maior ainda tê-lo de volta em algo parecido com uma peça". Tratava-se de uma crítica da peça *Nu com o Violino*.

Um tanto por conta de sua petulância, outro tanto por sua origem modesta, e ainda um tanto por sua homossexualidade (disfarçada, mas não muito), pululam exemplos de pancadaria grossa em cima de Coward. Inclusive de Graham Greene, comentando a peça *Blithe Spirit* (*Uma Mulher do Outro Mundo*): "Uma exibição murcha de mau gosto". Ou de Shaw, a quem o jovem candidato a dramaturgo havia enviado um manuscrito da peça *The Young Idea*, claramente calcado na peça de Shaw *You Never Can Tell*: "Você tem todas as condições e vai tornar-se um bom dramaturgo, contanto que nunca mais leia nenhuma palavra que eu tenha escrito".

É inevitável, quando se fala de Coward, abusar das aspas, pois não há outro meio de mostrar seu charme venenoso e suas tiradas de efeito magistrais. Mas aí também reside sua fraqueza. Coward, como ele mesmo definiu-se, era a própria performance em ação as 24 horas do dia. Ele se inventou como personagem, ou melhor, como "lenda pública fascinante", segundo sua expressão. Daí que muito mais importante que as suas dezenas de composições, peças, contos e revistas musicais seja a sua própria figura em ação. As canções – excetuando-se meia dúzia – são interessantes, mas não pretendem mais do que 15 minutos de glória. "Um sub-Cole Porter", disse um crítico inglês. As peças teatrais estão claramente datadas. "É um sub-Oscar Wilde", disse outro. E um terceiro o classificou, como pintor, de "sub-Gauguin".

A sensação que fica é a de que Coward se esgotou no nível da "fascinante lenda pública". Mas isso, diferentemente do que possa parecer, significa que é preciso ouvir a música, rever os filmes e varrer as idiotices para encantar-se com as sutilezas de um criador instintivo. As gravações musicais e os filmes certamente contêm o melhor de Coward. Um deles, *Nosso Barco, Nossa Alma*, de 1942, é simplista em sua proposta de propaganda de guerra inglesa, mas há cenas em que Noel contrabandeia sua verve. Ele faz o capitão do navio no primeiro filme dirigido por David Lean, e houve protestos porque o papel seria indicado para um machão, e todos sabiam das preferências sexuais de Coward. Mas, numa cena do capitão em família, seu filho lhe pergunta: "O que são noivos, papai?". O capitão, fazendo pose de durão, explica: "São o começo do fim, filho". É estranho que a biografia lançada em português não dedique uma palavra à gozadíssima comédia *The Italian Job* (*Um Golpe à Italiana*), de 1968, em que o prisioneiro Michael Caine é arregimentado por Coward, o alucinado diretor da prisão, para um assalto ao carro-forte da Fiat.

Abaixo, Noel Coward em cena de *Tonigth at Seven Thirty*. Sua produção musical, cuja essência pode ser encontrada numa coleção de cinco CDs do selo inglês Pearl, torna-se ainda relevante quando se sabe que sua técnica musical era limitada, fato que nunca escondeu, usando um piano em que não precisava tocar as teclas "pretas". No cinema, ele recusou os papéis que seriam de Yul Brynner em *O Rei e Eu*, de Rex Harrison em *My Fair Lady* e de David Niven em *A Ponte do Rio Kwai*

FOTO ILN/CAMERA PRESS

Em relação à técnica musical, Coward era muito limitado – e nunca escondeu isso. Em sua autobiografia (escreveu três, depois reunidas), conta um episódio de 1932, quando a revista musical *Words and Music* estreou em Manchester e o maestro adoeceu. Coward: "Duas horas após receber a notícia, decidi reger, uma decisão bastante arrojada já que eu não sabia ler nem escrever música. Isso, aliás, nunca me constrangeu, já que muitos compositores de música ligeira de sucesso são incapazes de transcrever uma nota sequer de suas canções. Gershwin, antes de por quatro anos estudar contraponto e harmonia, era incapaz de escrever sua música sem ajuda; Irving Berlin, que compôs mais melodias de sucesso que qualquer outro homem vivo, não consegue nem mesmo tocar suas melodias ao piano. Ele as batuca, e sempre em dó maior, que, graças a Deus, é a única tonalidade que não tem nenhuma daquelas cansativas teclas pretas". (Noel acabou por ganhar de presente um piano com uma alavanca que transportava a tonalidade de dó maior para cima e para baixo, evitando que ele ao tocar se aproximasse das "pretinhas".) Mas, na hora de substituir o maestro, sua amiga e assistente Elsie April ficou agachada "como um gnomo, bem a meus pés, no fosso de orquestra, com a partitura aberta sobre seus joelhos. Quando eu levantei as mãos, ouvi um rufar de tambores que me deixou apavorado. Elsie me acalmou: 'É o Hino Nacional apenas, um simples quatro-por-quatro'. Daí em diante, ela me guiou com sabedoria". Uma caixa com cinco CDs da Pearl inglesa traz praticamente todo o songbook de Noel Coward em interpretações com o próprio e seus parceiros – uma jóia que fica mais rara quando se toma conhecimento da precariedade de seus conhecimentos musicais.

Mesmo vindo de baixo, Coward teve a vida que quis. Freqüentou todos os "salões" possíveis e imagináveis. De noitadas com Ian Fleming, o inventor de James Bond, em Kingston, Jamaica – paraíso que escolheu para viver a maturidade e morrer –, a farras parisienses com colunáveis sem conta. Bond, aliás, lembra espionagem, e é preciso registrar que Coward, na Segunda Guerra, atuou como agente secreto inglês. "Ninguém nunca me descobriria, porque ninguém jamais me levou a sério", dizia ele. Compenetrado, fez relatórios, deu shows para as tropas e espionou de fato para a Grã-Bretanha. Mas o ator de *Nosso Homem em Havana* não agüentou e escreveu na capa de um de seus relatórios: "Secreto – Confidencial – Monótono".

Coward foi também um viajante apaixonado. Esteve no Brasil em 1930: três semanas hospedado no Copacabana Palace, paparicado por toda a mídia e o *high society* carioca. Pareciam férias, mas Hoare, na biografia, esclarece que ele veio a convite de uma grande empresa de erva-mate, que o levou até Presidente Epitácio, e ali o que Coward viu deixou-o deslumbrado e intimidado: "Você não pode aventurar-se metros terra adentro que tudo fica cheio de cobras, orquídeas e papagaios".

Embora dissesse que "a juventude é a única coisa que importa no mundo", Coward foi capaz de conviver com a velhice e até chamar a atenção de colegas estreladas, como Marlene Dietrich: "Que tolice pensar que se pode fechar a porta na cara da velhice. Muito mais sábio é ser educado e elegante, e logo convidá-la para almoçar". Se por um lado lamentava a decrepitude, por outro tinha humor de sobra, como quando decidiu fazer um tratamento de rejuvenescimento à base de injeções de placenta de ovelhas: "Que seja uma de boa família!". O fim veio na madrugada de 26 de março de 1973, em sua casa na Jamaica, enquanto dormia. Uma morte compatível com os delicados versos de sua canção *The Party's Over*: "A emoção acabou/ Demorar mais/ Estragaria tudo/ Vamos fugir do amanhecer/ Pois a festa agora acabou".

De origem modesta, Coward (abaixo, em Londres) explicava assim o sucesso de suas peças: "As classes mais baixas adoram venerar as classes altas... gostam de sonhar com o que não são, e não importa que nunca alcancem aquelas alturas. São sonhadores, e isso os mantém felizes. Existe outra maneira de explicar a contínua popularidade das minhas peças entre pessoas que nunca verão o interior de um salão da alta sociedade?". Petulante, declarou certa vez ao editor da *Metropolitan Magazine*, que lhe propusera adaptar *I'll Leave it to You* como conto: "Por 500 dólares, adapto *Guerra e Paz* a um esquete para revista musical"

FOTO SNOWDON/CAMERA PRESS

Doses de Veneno

Alguns exemplos do humor e da malícia de um grande frasista

Autor de petardos verbais e dono de enorme humor, Noel Coward deixou um vasto rol de frases pitorescas. Algumas delas:

"Um sucesso!" (respondendo à eterna pergunta "o que você vai ser quando crescer?"). "Sou um escândalo!" (ao longo de toda a sua vida). "Não escrevi um papel tão bom para dar a outro ator" (justificando ao produtor Robert Courtneidge por que reservou para si o melhor papel de *The Young Idea*). "A coisa mais importante do mundo é não ser óbvio, Nicky – em nada!" (Helen, personagem de sua peça *The Vortex*). "Naquele tempo, quando nós, atores, éramos considerados malandros e vagabundos... não éramos recebidos socialmente – o que, é claro, nos poupou de uma enorme chateação..." (a Judy Garland). "É uma longa caminhada para a sala de jantar. Pretendo levar uma quentinha para a viagem" (levando convidados para conhecer sua nova e enorme casa em Goldenhurst). "Uma gravata infeliz pode nos expor ao perigo!" (na pele de consultor de moda). "Como conseguem criar alguma coisa naquelas coelheiras que lhes são alocadas é um mistério para mim. Até têm de bater ponto" (sobre os roteiristas de Hollywood). "Adoro críticas – desde que sejam de elogios irrestritos." "Uma ameixa madura espremida numa farda branca" (ao ver Mussolini num comício em Roma, em abril de 1938). "Começo a acreditar que a minha cotação na mídia é a mais alta do mundo, com a possível exceção de Stálin e James Mason" (*Diário*, 26 de janeiro de 1946). "A coisa mais maravilhosa em hospedar pessoas é quando elas vão embora" (frase de uma personagem na peça *Volcano*). "Se ela tivesse um pescoço, eu o torceria" (sobre a atriz Claudette Colbert). "Estou cansado do pouco admirável Mundo Novo" (com saudades da Europa). "A elegância tornou-se uma palavra obscena" (em 1965). – JMC

Boas-festas à moda vienense

Na virada do milênio, a capital austríaca revive sua tradição musical com uma grande programação de concertos, óperas e balés. Por André Luiz Barros

Sob as bênçãos das sucessivas gerações dos poderosos Habsburgos, condutores do império austríaco, a música ocidental encontrou as condições ideais para se desenvolver em sua capital, Viena, atingindo o auge nos séculos 18 e 19. Ali floresceram sucessivamente os gênios de Haydn, Mozart, os alemães Beethoven e Brahms, o nativo Schubert e toda a dinastia Strauss, incluindo Johann 2º, o autor de *Danúbio Azul*, morto em 1899. Foi exatamente a grande quantidade de homenagens ao centenário de morte de Strauss, estendidas até meados de 2000, que trouxe à Viena desta virada de século muito da glória musical do passado. A cidade, famosa pela beleza e serenidade, oferece neste fim de ano uma variedade de espetáculos musicais como só se costuma ver em grandes festivais.

Para o Natal, a programação inclui o "comercialmente correto" *Christmas in Vienna*, recital com os tenores Plácido Domingo, Luciano Pavarotti e José Carreras, na noite de 23 de dezembro, na imponente Konzerthaus, com suas três amplas salas de concerto com perfeito isolamento acústico. Na virada do ano, porém, difícil é escolher ao que assistir. A tradicional e respeitadíssima Filarmônica de Viena, fundada em 1842, faz seu New Year's Concert sob a regência de Riccardo Muti em sua própria sede, a lendária Sala Dourada do Musikverein, nos dias 31 de dezembro e 1º de janeiro. No programa, os carros-chefes da dinastia Strauss, formada pelo pai, Johann 1º, por Johann 2º, o "Rei da Valsa", por seus irmãos, Josef e Eduard 1º, e pelo primo Eduard 2º.

Acima, vista da platéia da lendária Sala Dourada, sede da secular Filarmônica de Viena, na Musikverein

Já a Sinfônica de Viena, sob a regência de Vladimir Fedosejev, apresenta a *Missa Solemnis*, de Beethoven, com a participação da soprano Melanie Dieer, também nas noites de 31 de dezembro e 1º de janeiro, na Sala Grande da Konzerthaus. E no último dia do ano ainda haverá mais música de Strauss: a opereta *Die Fledermaus* (*O Morcego*) estará na Volksoper (com reapresentações nos dias 1º e 7), e *Uma Noite em Veneza* estará na Wiener Kammeroper. Por fim, na primeira semana de janeiro, nos dias 6 e 7, o balé *Cinderella*, de Strauss, ganha coreografia de Renato Zanella e cenários e figurinos de Christian Lacroix, em apresentação pelo Balé da Ópera do Estado, no Staatsoper. Mais prosaicos, não faltarão, ainda no dia 31, os bailes que revivem o glamour da valsa no século passado, como o Baile Imperial, no grande Hofburg, o Baile das Flores, no Rathaus, e o Baile do Milênio, no Palácio Auersperg.

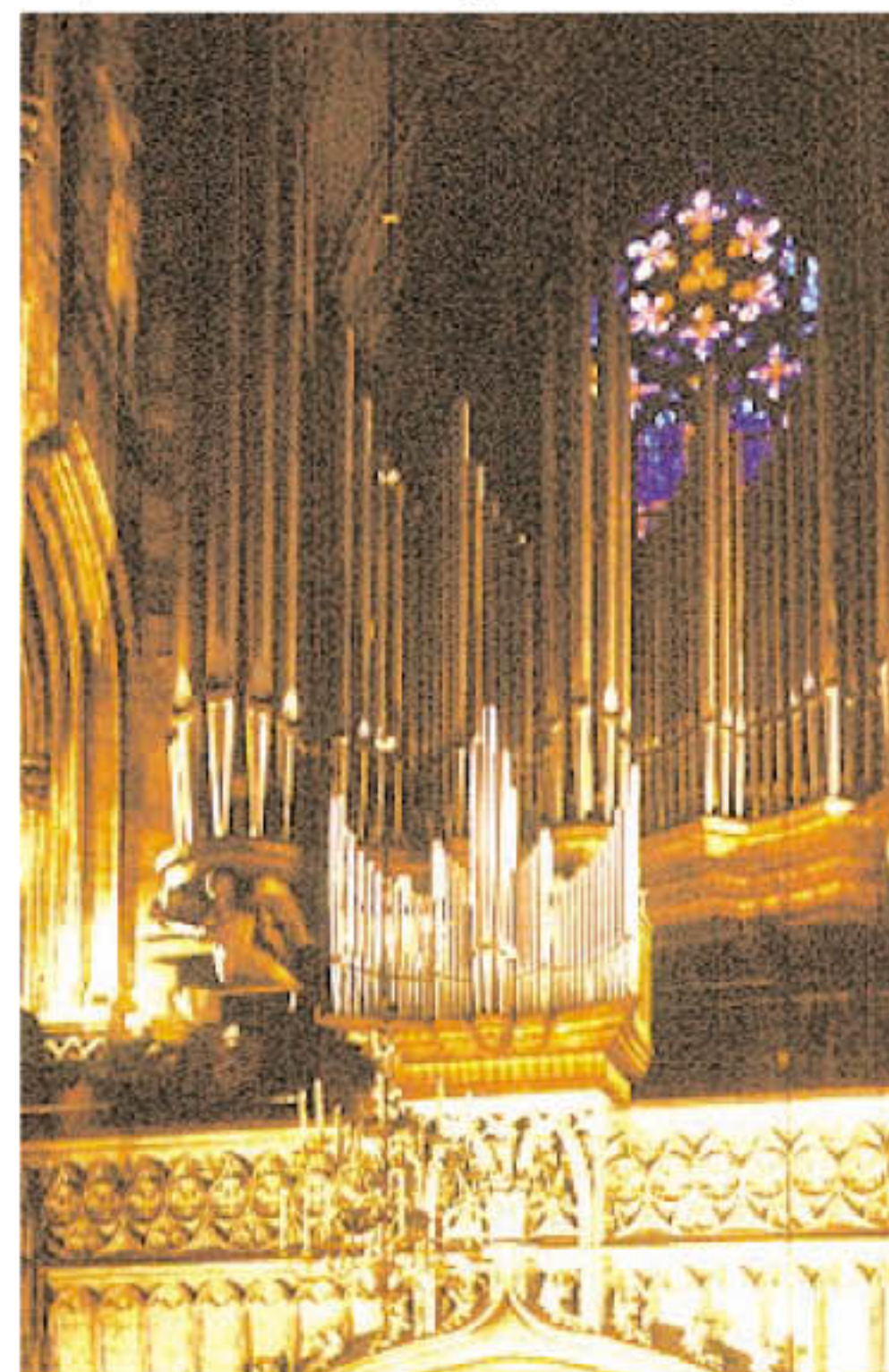
A prestigiada soprano brasileira Eliane Coelho é contratada da Ópera do Estado (Staatsoper), onde atua na programação regular, com um espetáculo diferente por dia. Neste mês, nos dias 14 e 18, está em cartaz a ópera *As Bodas de Fígaro*, de Mozart, com reapresentação no dia 15 de janeiro. Na mesma Staatsoper se poderá ver o balé *Aschenbrödel*, de Strauss e J. Bayer, do dia 22 ao dia 29 deste mês. Em janeiro, de 15 a 23, na Konzerthaus, o Festival Resonanzen – Vox Populi, Vox Dei, apresenta música da Idade Média à era barroca. Além de tudo isso, o famoso coro dos Meninos Cantores de Viena, criado em 1498, dá concertos populares com regularidade.

Nesta temporada, a retomada musical da cidade cria também boas chances de ver regentes e intérpretes do primeiro time europeu e americano em salas e catedrais. É o caso da Sinfônica Tchaikovsky, de Moscou, que se apresenta de 18 a 20 deste mês, na Musikverein. Grande destaque, nos dias 3 e 4 de fevereiro, na Konzerthaus, será a London Symphony Orchestra sob a regência de Pierre Boulez, com ninguém menos que Daniel Barenboim ao piano. No programa, obras do próprio Boulez, Benjamin, Schöenberg e Stravinsky. Entre as igrejas, estão a dos Agostinhos (Augustinerkirche), que tem missa musicada todo domingo, às 11h, sempre com corais famosos, e a imponente catedral de Santo Estêvão (Stephansdom), com suas missas dominicais às 10h. Salas mais discretas, mas não menos charmosas, como a Mozarthaus, onde o próprio Mozart trabalhava, ao lado do apartamento onde o compositor morou ao chegar à cidade, têm programação de câmara o ano todo.

Essa fartura no calendário musical atual remete ao áureo período Biedermeier (1815-1848), época da restauração política em que se cultivou uma vida burguesa caseira e confortável, movida a saraus, em que pontificava a música de Schubert. Na última década do século 19, época de Strauss, havia cerca de 150 fábricas de pianos de cauda em Viena, que centralizava a produção mundial. Atualmente só comparável em termos de piano de cauda à Steinway, a Böesendorfer, fundada em 1828 e com uma produção de 400 pianos por ano, mantém o espírito da era Biedermeier.

A capital onde se cultivou a vanguarda do pensamento e das artes, com gênios como Sigmund Freud (o Museum SF funciona no famoso endereço Berggasse, 19, e a mostra *Conflito e Cultura*, que causou polêmica nos Estados Unidos, fica até fevereiro na Biblioteca Nacional) e Gustav Klimt (na galeria do imponente Palácio Belvedere há pérolas de Klimt, além dos outros gênios austríacos, Schiele e Kokoschka), mantém-se fiel à música. Às margens do Danúbio, com suas famosas Heuriges (tavernas), onde, nos almoços de domingo, se ouve música com lições sobre a história dos compositores, Viena faz brilhar sua aura de guardiã musical da Europa.

FOTOS ÖSTERREICH WERBUNG/DIVULGAÇÃO

FOTOS ÖSTERREICH WERBUNG/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

No alto, a Sala Grande da Konzerthaus; acima, detalhe de fachada da arquitetura colorida, típica de Viena; à esq., o órgão da grande catedral de Santo Estêvão. O conjunto de templos da música na cidade inclui ainda a Staatsoper

O Que e Quando

Vienna Tourist Board (tel.: 0021-431-221-14-222; www.info.wien.at)
• Staatsoper: Bundestheaterverband – A-1010 Viena, Goethegasse I (tel.: 0021-431-514-44-2959; www.wiener-staatsoper.at).
• Konzerthaus: A-1030 Viena, Lothringerstrasse 20 (tel.: 0021-431-712-1211; e-mail: ticket@konzerthaus.at)
• Musikverein: A-1010 Viena, Bosendorferstrasse 12 (tel.: 0021-431-505-8190; www.musikverein.at)

Da fonte eterna de Mozart

***Der Stein der Weisen*, ópera-irmã de *A Flauta Mágica*, com trechos musicados por Mozart e redescoberta em 1996, ganha a sua primeira gravação com o Boston Baroque**

A primeira gravação de *Der Stein der Weisen* (no detalhe): um toque encantado de Mozart (acima)

A ópera *A Flauta Mágica*, de W. A. Mozart, é considerada única em seu gênero – um *singspiel* que combina diálogos teatrais com números propriamente operísticos. A obra, encomendada por Emanuel Schikaneder para seu Theater auf der Wieden, foi estreada por intérpretes que não eram os melhores de seu tempo e para um público pouco sofisticado. Schikaneder, libretista, empresário e também compositor, concebeu outras peças do mesmo gênero para o seu teatro, encomendando a música a compositores como Henneberg, Schak e Gerl, além do próprio Mozart. *Der Stein der Weisen* (A Pedra dos Sábios), ou *Die Zauberinsel* (A Ilha Encantada), é uma dessas óperas, escrita em 1790, e cujo enredo, como o de *A Flauta Mágica*, provém da coletânea de contos orientais de Martin Wieland, *Dschinnistan*. Ficou esquecida, como muitas de suas pares, por séculos a fio até que o musicólogo americano David Buch descobriu, em 1996, ser alguns de seus números assinados por Mozart. A notícia foi para a primeira página do *The New York Times*, e agora o conjunto Boston Baroque, dirigido por Martin Pearlman, lança a primeira gravação mundial. A obra permite conhecer melhor o contexto musical em que surgiu *A Flauta Mágica* e tem com ela inúmeros paralelos, tanto no enredo quanto na música, criada por uma equipe de cinco compositores. Seu encanto, assim como o de sua irmã mais famosa, resulta da combinação perfeita entre classicismo musical e humor vienenses com uma bem elaborada narrativa, repleta de símbolos místicos, idéias e árias deliciosas. – LUIS S. KRAUSZ

Der Stein der Weisen, Boston Baroque regido por Martin Pearlman, selo Telarc

Atrás da cortina

Este CD traz interpretações históricas de alguns dos melhores conjuntos da Rússia socialista: aqui estão registros de transmissões por rádio, ao vivo, do trio Oistrakh e dos quartetos de cordas Glinka e Taneyev, interpretando obras de Shostakovich. São elas os *Quartetos nº 3 op. 73* e *nº 4 op. 83*, além do *Trio com piano nº 2 op. 67*. Os quartetos, do fim da 2ª Guerra, têm um tom de desencanto, patente em sua reinterpretação amarga dos modelos de Haydn. Já o elegíaco trio recorre às estruturas do folclore eslavo, mas reduzindo-o a uma espécie de minimalismo. – LSK

Dmitry Shostakovich, Glinka Quartet, Taneyev Quartet e Oistrakh Trio, selo Praga

Veludo escuro

A meio-soprano búlgara Vesselina Kasarova optou por uma carreira discreta. Relutante em aceitar o excesso de compromissos que caracteriza a vida das divas da atualidade, ela concentra-se no que realmente gosta. Ela gosta, ultimamente, de Mozart, que abordou junto à Staatskapelle de Dresden, e Rossini, que está neste CD onde ela empresta sua voz maravilhosamente escura e aveludada a heróis como Falliero, Arsace e Otello, papéis para castrati – cuja voz Rossini apreciava –, e a heroínas como Isabella, Armida e Elena. – LSK

Rossini – Arias & Duets, Vesselina Kasarova, selo BMG Classics

Papai Noel

As lendas acerca da vida e dos milagres de São Nicolau foram reunidas no século 13 por Jacobus de Voragine, em sua *Legenda Aurea*. As virtudes e os gestos milagrosos e altruístas daquele que viria a ser o Santa Claus dos americanos no século 19 são exaltados nesses hinos. O tradicional grupo vocal feminino americano Anonymous 4 escolheu 24 deles, reunidos neste CD, e, como não se tratava de peças musicadas, adaptou suas letras, em latim e inglês antigo, a modelos musicais sacros e profanos, que as cantoras conhecem como poucos. – LSK

Legends of St. Nicholas, Anonymous 4, selo Harmonia Mundi

Novas raízes

O repertório deste novo CD de Yo-Yo Ma reúne peças de contemporâneos como o norte-americano Mark O'Connor, o chinês Bright Sheng e o inglês David Wilde, e também obras de Tcherepnin e Kodály, clássicos modernos. Essas obras têm em comum a preocupação com a música de raiz, que parece brotar espontaneamente nas mais diferentes terras. Os compositores aqui abordados pelo mais brilhante violoncelista da atualidade combinam o moderno com tradições milenares como as dos índios apalaches, dos Qinghai e dos ancestrais dos húngaros. – LSK

Solo, Yo-Yo Ma, selo Sony Classic

A trilha de Babel

Didier Guigue, compositor francês que vive na Paraíba, pode ser ouvido por quem gosta de música experimental, jazz, rock progressivo e também por quem não gosta de nada disso

O Centro Popular de Cultura, da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo, lança um CD de música experimental, de um compositor francês radicado na Paraíba. Samba do crioulo doido? Não. O selo CPC-UMES já lançou obras de repentistas e compositores nordestinos, músicos nicaragüenses e grupos vocais cubanos. E que outro grupo de estudantes poderia interessar-se em divulgar obras mais universais do que os da cidade mais cosmopolita do continente, depois (ou antes?) de Nova York? Além disso, o CPC liga-se mais à tradição da UNE do que à dos secundaristas de São Paulo, que apenas se recusam a deixar cair o bastão da ação cultural do movimento estudantil nacional, enquanto este não volta a se fortalecer das pernas. (Nota: participaram do antigo CPC-UNE artistas como Vianinha, Tom Zé, Ferreira Gullar, Carlinhos Lyra, Capinam e Leon Hirszman, só para citar alguns.) O compositor francês Didier Guigue, professor do Departamento de Música da Universidade da Paraíba, é hoje um dos principais nomes da música experimental brasileira. Este seu disco simplesmente *tem* de ser ouvido. Se você gosta de música experimental, ouça-o. Se você acha música experimental chata, ouça-o. Se você gosta de jazz, de rock progressivo, de trilha de filmes, de balé contemporâneo, ouça-o. Se você tem curiosidade de saber como um canto xavante ou uma banda de pífanos se mesclariam em uma composição do século 22 (o 21 já está logo aí mesmo), ouça-o. Finalmente, se você não gosta de *nada* do que foi mencionado acima, essa pode ser sua última chance... ouça-o. – MAURO MELLO

O CD de Didier Guigue: sons de agora para o futuro

Vox Victimae, Didier Guigue, selo CPC-UMES

Sem maquiagem

Uns o consideram planfletário. Outros, revolucionário. Na verdade, o grupo californiano Rage Against the Machine navega entre ambos os rótulos. Este novo álbum continua batendo na tecla do rock sem maquiagem – fundido ao hip-hop e sob a batuta do guitarrista Tom Morello – e no feroz discurso político e social, comandado pelo cantor e letrista De La Rocha, que outrora já fez apologia aos zapatistas. Soa como uma pérola em tempos sem o The Clash e repleto de pop-idiotices. – ANTONIO PRADA

The Battle of Los Angeles, Rage Against the Machine, selo Sony/Epic

Exceção e regra

O Green Day e o Offspring foram as bandas que, em meados de 1994, trouxeram o punk-rock de volta ao *mainstream*. Logo depois, uma série de bandas que faziam o mesmo tipo de música passou a pipocar, mas não fizeram muito sucesso. O Blink 182 é uma exceção. Esse já é o terceiro álbum dos irreverentes rapazes que fazem músicas cada vez melhores e mais divertidas. *What's My Age Again* e *All the Small Things* são alguns exemplos que também atestam a competência do produtor Jerry Finn, que já trabalhou com Green Day e Rancid. – SERGIO ROCHA

Enema of the State, Blink 182, selo Universal Music

Apenas ótimo

Carlos Santana é um músico que dispensa apresentações. Então, o que será que há demais neste novo CD? Nada demais. Participações especiais de Dave Matthews em *Love of My Life*, de Lauryn Hill em *Do You Like the Way*, de Eagle-Eye Cherry em *Wishing It Was*, de Eric Clapton em *The Calling* e de Rob Thomas (vocalista da banda de rock Mathbox 20) em *Smooth*, que, aliás, alcançou o primeiro lugar na *Billboard*. Por que tanto sucesso? Porque o disco é ótimo. Embora também possa ser um fruto tardio da febre latina que assolou os Estados Unidos. Já não era sem tempo. – SR

Supernatural, Santana, selo BMG

Década recuperada

Depois de dez anos sem gravar, o violonista André Geraissati voltou ao estúdio para gravar seis faixas. Valem pela década. O absoluto domínio do instrumento permite-lhe criar atmosferas de grande leveza, às vezes quase new age, sem perder densidade. Além de *Trem Caipira* (Villa-Lobos), numa interpretação desencarnada de qualquer brejeirice, o compositor apresenta as novas *Tuiu*, *Kenya*, *Zimbo* e *Vento*, e a regravação de *Entre Duas Palavras*. No acompanhamento impecável, Renato Martins (percussão) e Eduardo Queiroz e Emilio Mendonça (teclados). – JOSIANE LOPES

Next, André Geraissati, selo Tom Brasil

NOTAS

Ainda fatal contra a mediocridade

Gal Costa lança CD com músicas de Tom Jobim, acusa o apelo mediocrizante das rádios e diz de sua geração: "Ainda somos crianças". Por André Luiz Barros

Gal Costa, uma das maiores vozes femininas de todos os tempos da MPB, recomenda e assina: "Tom Jobim contra o apelo mediocrizante que reina nas rádios atuais". Esse é o sentido do CD recém-lançado (selo BMG), resultado de um show ao vivo em que presta seu tributo ao compositor. Entre outros clássicos de Jobim e parcerias, ela canta *Se Todos Fossem Iguais a Você*, *Bonita*, *Brigas Nunca Mais* e *Chovendo na Roseira*. Nos anos 70, Gal ficou cantando no Brasil enquanto meia Tropicália estava no exílio. Contribuiu para repovoar Ipanema culturalmente com o show *Fatal*. Nos anos 80, deixou-se picar pela mosca do sucesso radiofônico imediato ao flertar com Sullivans & Massadas. Mas isso é definitivamente passado, como prova o novo CD. A seguir, trecho de entrevista a **BRAVO!** no camarim do show no Palace, em São Paulo.

BRAVO!: Quando ouviu Jobim pela primeira vez?

Gal Costa: Ouvi uma música de Tom, pela primeira vez, na voz do João (*Gilberto*) e só depois fiquei sabendo que aqueles arranjos por trás da voz dele, sem falar nas composições, eram do Tom. Ouvir Tom na voz de João foi uma paixão radical. Depois fiquei tiete, comprei discos, ouvi muito Dolores Duran. Quando comecei a cantar, foi imitando o João, não podia ser de outra forma. Virei "a João Gilberto de saia". A Bossa Nova formou meu gosto musical e de muita gente, de Caetano, de Gil e da Tropicália em geral. Tom é um mestre de todos nós, mas ninguém melhor do que eu para fazer uma homenagem a ele. Era um artista íntegro, e sua obra é moderna até hoje. Era uma pessoa muito carinhosa. Pouco antes de morrer, combinamos que iríamos fazer um disco juntos. Chegamos a nos encontrar na casa dele para tocar o projeto, mas o destino não quis.

Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald e outras cantoras de jazz gravaram Jobim. Você gosta de cantá-lo com algum toque jazzístico?

Eu nunca improviso, não é algo comum em mim. Improviso é para quem gosta. Se surge um encontro de jazzistas, como no *Tributo a Tom Jobim*, que eu fiz no Free Jazz Festival, eu encaro. Foi aquele com o Rubalcaba, o Freddie Hubbard, o Herbie Hancock e outros. O Tom me chamou, e eu estranhei porque a data do show se aproximava, e ninguém marcava ensaio. Até que, um dia, algum deles disse: "Mas para que ensaio?". Músico de jazz é assim mesmo, um diz o nome da música, o outro dá o tom e todo mundo toca do início ao fim. Pois bem, na hora eu encarei e ficou lindo.

O que você acha do momento atual da música brasileira?

A música brasileira passa por um momento difícil. É só ver a qualidade do que toca em rádio, aquilo que faz sucesso. Tirando algumas exceções, como Caetano e Chico, por exemplo, o resto é de baixa qualidade. Na TV, a mesma coisa: uma opção pela porcaria. Sábado e domingo é muito duro assistir à TV. Tom Jobim devia ser popular, por que não? Por que essa ditadura musical nas rádios, esse interesse em investir apenas no que dá lucro mais imediato? Na década de 70, a rádio era legal: de cinco músicas, quatro eram de qualidade. Essa voracidade pelo sucesso começou nos anos 80 e piorou muito agora.

O que é o palco para uma cantora como você, que no início da carreira era considerada tímida?

No palco, estou totalmente entregue. É um grande abismo, e você tem de se jogar. Com os músicos, é como uma equipe, todo mundo ali fazendo esporte. Entrar no palco e cantar não é uma coisa simples, fácil. Esse ofício tem seu glamour, mas envolve também um grau de sofrimento. Hoje, para mim, já é uma coisa muito natural. Meus trejeitos, meus gestos vêm da música que eu canto. Às vezes, converso com a platéia; outras vezes, não falo, só canto. Na verdade, estar no palco é algo tão forte que mexe com meu metabolismo.

Quando você se sente frágil, leva essa fragilidade para o palco?

Não, o que me acontece é o inverso. Hoje, por exemplo, eu estava com uma rinite muito forte, e, pouco antes de entrar, ela foi sumindo; agora estou ótima. O palco me cura. A única coisa que não consigo curar no palco é gripe. O resto costuma desaparecer. Se, por acaso, estou emocionalmente frágil ou fraca, ao entrar no palco, o que acontece é que fico forte. Resolvo tudo ali. É uma grande terapia. É claro que tenho meus momentos sozinha, que são também fundamentais. Mas, no palco, me sinto uma deusa.

Para isso, você se prepara ou prepara a voz?

O artista é como o desportista. Procuro me poupar. Depois de um show, por exemplo, em vez de tomar uma garrafa de vinho, costumo vir para o camarim e depois vou dormir. Se a gente pode se poupar, por que abusar? Também não tenho essa deprê de sentir que, quando o show acaba, sigo extremamente só para minha casa. Não! Eu sei conviver com a solidão. É legal estar sozinha, saber estar sozinha. E o momento do palco é mágico, mas tem começo, meio e fim. A vida lá fora segue. As temporadas mais cansativas são as de dois meses ou mais. É meu limite. Depois desse tempo, eu só quero rever meus amigos e meus muitos cachorros (*Gal tem seis na casa de Salvador*).

O que é o canto para quem já se consagrou?

Cantar para mim é missão. Desde pequena, quando eu cantava dentro das panelas para amplificar a voz, eu sabia, intuía, que ia dar tudo certo, que eu tinha vindo ao mundo para isso mesmo. Eu gosto de poder engrandecer a alma das pessoas. É essa postura do artista que me fascina, sempre fascinou. O artista está em permanente paixão, essa paixão que faz da subida ao palco um instante especial. Ali, sim, eu sinto que aquilo é maior do que eu mesma, não é apenas uma questão de envaidecimento, essa coisa de ego. É a busca de um novo frescor.

Qual é a contribuição que a geração de Gil e Caetano, que é também a sua, tem ainda a dar à MPB?

Cara, nossa geração é imbatível! Falo isso não só por mim, mas por meus amigos que estão aí ainda firmes, fortes. Eles são umas crianças ainda. A gente surgiu em enxurrada, nos anos 60, e estamos aqui. Eu, por exemplo, estou trabalhando mais do que há 15 anos. Há uma vontade de fazer. Durante o Tropicalismo, eu segurei uma bandeira aqui no Brasil, enquanto Caetano e Gil estavam exilados. Fiquei e garanti uma certa continuidade do movimento, defendendo mesmo a ideologia dele. O fio condutor de todo esse período, e depois, na época das "dunas da Gal" (*que ficava na praia de Ipanema, na altura da rua Farme de Amoedo*), foi sempre o canto, como um canal de troca com o público. As dunas viraram um local de encontro e de resistência de uma geração que vivia a opressão do regime militar justamente porque era um lugar vazio, aonde não ia ninguém, pois ali se fazia uma obra em um canal de esgoto. Era o pouso do pessoal mais antenado, vanguardista, que preencheu aquele vazio.

Como você encara a idéia de lutar para conquistar mercado nos Estados Unidos?

Não há condição de eu ir para lá para ficar. Carmen Miranda foi para conquistar a América, foi para ficar, para morar lá. Nunca vou fazer isso. Então, o que se tem são turnês nos Estados Unidos ou na Europa, onde há um público cada vez maior. Porque a música do Brasil interessa ao mundo inteiro, e a de Tom Jobim em especial, por isso vou lançar este CD por lá. Os discos brasileiros têm concorrido ao Grammy e têm ganhado, como no caso do *Quanta*, do Gil. Eu estive no *Tributo a Tom Jobim*, em Nova York, e pude confirmar mais uma vez o interesse dos americanos, e não só dos brasileiros que moram lá. O Ron Carter, que estava no *Tributo...* junto com o Herbie Hancock e outros, virou um amigo meu nos Estados Unidos.

Você disse que atura sem reclamar apenas dois meses de turnê. O que você faz quando está em folga total?

Fico olhando o mar, cuidando dos meus seis cachorros em minha casa, em Salvador. Tem uma cadelinha muito especial. Um amigo ou amiga diz: "Acho que vou passar aí". E eu digo: "Venha". E a gente se encontra para bater papo. Aí outra pessoa liga e diz: "Fiz um bolo inglês e estou sem nada pra fazer". Aí, eu digo: "Venha. E traga uma água de coco". É uma maravilha, a calma total! Porque eu quero mais é virar aquela senhora baiana que fica em casa lanchando com amigos. Como minha mãe (*dona Mariah Costa Penna*), que eu adorava. Era uma pessoa extremamente inteligente, cheia de energia, que, aos 80 e poucos anos, dizia que tinha 75. Ela até escreveu um livro, *A Casa do Morro*, de memórias. Minha família tinha uma casa em estilo renascentista em Salvador, éramos uma classe média alta. Meu avô foi fabricante de charutos, era famoso na Bahia, o Costa Penna.

Depois de consagrada, o que falta fazer?

Falta subir novos degraus. Tenho paixão pelo que faço e estou dentro do meu tempo. Quero fazer as coisas no tempo em que elas têm de ser feitas. Como eu disse antes, eu, Caetano, Chico, nós todos, somos crianças, com muita vontade de fazer.

FOTO MARCOS ISSA/AG. ARGOS/DIVULGAÇÃO

Gal no palco: "Aqui eu sou uma deusa"

O retorno do som

O órgão do Teatro Municipal de São Paulo é reinaugurado com dois concertos

Depois de sete meses de restauro, o Grande Órgão G. Tamburini do Teatro Municipal de São Paulo (praça Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/ 11/222-8698) é reinaugurado nos dias 7 e 8, em concertos nos quais o organista alemão Martin Sander será acompanhado pela Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Paulistano, com regência de Samuel Kerr. Construído em 1968, o órgão foi atacado por cupins, que destruíram tanto as madeiras que o sustentam quanto os tubos de metal. Ao custo de US$ 150 mil, o Deutsche Bank custeou o restauro, a manutenção por um ano e o concerto de inauguração, cujo programa se inicia com uma *Abertura* – composta especialmente para a ocasião pelo paulista Gualtieri Beloni Filho – e inclui Bach, Charles Vidor, Kodály e Haendel. – IRINEU FRANCO PERPÉTUO

A parte de madeira do órgão: cupins extintos

De volta à vida

O duo Brasil–América redescobre a música de Glauco Velasques e a divulga pelo mundo

O duo Brasil–América, formado pela pianista Terão Chebl e pelo violoncelista Júlio Cerezo Ortiz, está restituindo à vida parte da música brasileira do Romantismo tardio e do Pré-modernismo. No acervo da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, Terão pesquisou partituras originais do compositor Glauco Velasques (1884-1914), recuperando obras que, em sua época, foram consideradas tão boas quanto as de europeus como César Franck. O compositor Darius Milhaud, que morou no Rio, divulgou a obra de Velasques na Europa, onde foi muito apreciada em seu tempo e, mais tarde esquecida. Depois de percorrer vários países da América Latina, com apoio do Itamaraty para divulgar no continente a música de Velasques – e também de compositores como Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, além de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri –, o duo segue em turnê pela Bélgica em 2000. Antes, porém, deve oferecer uma prévia aos brasileiros no teatro do Sesc, em São Paulo, em data a ser definida. – LUIS S. KRAUSZ

Júlio Cerezo e Terão Chebl: pesquisa e divulgação

A tradição do novo

O jornalista Roberto Muggiati lança em livro pesquisa de um ano sobre o contexto e os músicos do jazz contemporâneo

Entre os críticos de música, há quem considere o jazz propriedade exclusiva do negro americano e quem conteste gravações do gênero em defesa do improviso como essência. O alemão Theodor Adorno chegou a catalogar o ritmo como uma deformação mental, e muitos já anunciaram seu fim. Uma nova geração de músicos, no entanto, prova que o jazz paira acima de especulações. No livro *New Jazz – De Volta para o Futuro* (Editora 34, 304 págs., R$ 25), da *Coleção Todos os Cantos*, patrocinada pelo Grupo Pão de Açúcar, o jornalista Roberto Muggiati mapeia os principais responsáveis pela renovação do gênero. Segundo ele, a força do ritmo está justamente em sua capacidade de absorver, sem fórmulas rígidas, vários tipos de composição. Depois de atingir o auge nos anos 50, a música das bandas de rua de Nova Orleans chegou a um impasse criativo e perdeu espaço para o rock. "O grupo da atualidade faz então uma releitura dos clássicos. Muita gente vê esse movimento como algo frio, mas eu acho que eles conseguem colocar bastante emoção no que tocam", diz Muggiati. Fruto de um ano de pesquisa, o livro é dividido em duas partes: uma mais ensaística, voltada para a contextualização do new jazz, e outra que traça perfis dessa geração, nascida no início dos anos 60 e revelada a partir dos 80. Ao lado da dinastia dos Marsalis, há brasileiros como o saxofonista Ivo Perelman e a pianista Eliane Elias, exemplos de jazzistas que circulam pelo mercado internacional e evocam a MPB como influência fundamental. – GISELE KATO

Livro de Muggiati: o jazz de hoje

FOTOS CAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / KIKO COELHO

SURPRESAS NAS DOBRAS DO FAMILIAR

Com um repertório de Liszt, Prokofiev e Bartók, a pianista Martha Argerich mostra sua inteligência garimpeira em CD que conta com Nelson Freire

Por João Marcos Coelho

Franz Liszt, Sergei Prokofiev e Béla Bartók compõem o repertório do mais recente CD que reúne os grandes amigos e parceiros Martha Argerich e Nelson Freire, juntamente com outras cinco feras da música de concerto contemporânea, com destaque para Chantal Juillet (violino) e Michael Collins (clarineta). Gravado ao vivo no Festival de Música de Câmara de Saratoga, em julho e agosto do ano passado, o CD está sendo lançado ao lado de outro em que Martha Argerich, a comandante de Saratoga, interpreta, com Itzhak Perlman, a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven e a *Sonata* de Franck.

Diferentemente do que possa parecer, os nomes familiares de Liszt, Prokofiev e Bartók proporcionam várias surpresas – e isso se deve, naturalmente, à inteligente garimpagem de Argerich. A instrumentação beira por vezes o esdrúxulo ao combinar, por exemplo, clarineta com violino e piano, ou então juntar num quinteto violino, viola, oboé, clarineta e contrabaixo (em vez do convencional violoncelo). E, quando o normal sobrevém, como na peça que ela divide com Nelson Freire, o esquisito vai para o título: *Concerto Patético*.

A camisa-de-força da encomenda – origem das peças –, em vez de tolher a criatividade, acabou gerando obras altamente originais. Liszt provavelmente compôs com um pé nas costas esse *Concerto Patético*, que nasceu em 1859 de uma encomenda do Conservatório de Paris. É impressionante como, à medida que se ouve mais e mais esse concerto para dois pianos – no caso, fogosamente executado por duas almas gêmeas artísticas como Nelson e Martha –, o verniz virtuosístico, ressalvando o mau gosto, se desbasta, deixando entrever soluções inovadoras para a solução lisztiana do três-em-um, ou seja, condensar num único bloco três movimentos. Afinal, afirma com razão Charles Rosen, "Liszt foi o primeiro compositor na história a compreender direito o significado musical das novas técnicas de execução". Fez, portanto, da técnica um meio para inovar.

Martha faz ainda uma sábia leitura, coadjuvada por Collins e Chantal Juillet, de *Contrastes*, uma peça encomendada pelo rei do swing dos anos 30, Benny Goodman, a Béla Bartók, em 1938, por insistência do violinista húngaro Joseph Szigeti. As exigências: "Uma obra curta, em dois movimentos, de no máximo 10 minutos, para caber num 78 rotações". O compositor cumpriu as exigências e mandou um movimento suplementar. Dois anos depois, Bartók, Szigeti, Goodman e o compositor gravaram a peça completa para a CBS. A escrita madura de Bartók é impactante mesmo. O *Verbunkos* inicial evoca uma dança militar húngara do século 18, enquanto o *Sebes* final reproduz uma dança camponesa. Collins e Juillet mantêm a proeminência na condução, como prevê a partitura, mas é notável o modo como a personalidade vulcânica de Argerich se acantona num papel secundário sem relaxar o espírito de prontidão.

Bem, se Liszt, que se auto-intitulava um "bufão", jamais se envergonhou de seu *Concerto Patético*, e Bartók teve motivos de se orgulhar de uma obra como *Contrastes*, o hesitante Prokofiev passou boa parte de sua vida desculpando-se – indevidamente – pelo *Quinteto op. 39* diante do governo soviético nos anos 40 e 50, que o classificou de "decadente" e "modernista". Ele o compôs por encomenda de Romanov, segundo coreógrafo dos Ballets Russes de Diaghilev, na Paris de 1924. Sem dúvida, essa é uma das mais bem-sucedidas composições de câmara de Prokofiev: cortante, irônica e bem-humorada.

Gravações ao vivo, como essa, têm a vantagem de captar a interpretação no calor do concerto. E, se Nelson e Martha alcançam momentos de qualidade, sem dúvida o melhor do disco é – outra surpresa – justamente a obra que dispensa o piano. O *Quinteto* de Prokofiev é uma daquelas peças injustificadamente desprezadas pela indústria do disco. Esse registro se impõe como referência.

No alto, capa do CD gravado ao vivo no Festival de Câmara de Saratoga, comandado por Martha Argerich (no meio) e com participação de Nelson Freire (acima). Selo EMI Classics

FOTOS AGÊNCIA ESTADO / ANTONIO RIBEIRO

A Música de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

Pão de Açúcar

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
INSTRUMENTAL	Trio do Conservatório de Moscou, Catalin Rotariu (contrabaixo) e os violoncelistas Natalia Khoma e **Leonardo Altino** (*foto*) são atrações do 2º Festival Internacional de Música de Câmara de Pernambuco. Patrocínio: Kibon-Sorvane, Chesf, Motogear, Mar Hotel, Spelunka, Koblitz e Sesc-PE.	1) Schubert – *Trio em si bemol* e *Quinteto "A Truta"*; Schumann – *Quarteto para piano e cordas*; 2) Harlvorsen – *Passacaglia sobre um tema de Haendel*; Bartók – *Duo de Violoncelos*; Falla – *Cinco Canções Populares*; obras para solista e orquestra de Bach, Guerra-Peixe, Boccherini e Vieuxtemps; 3) obras para solista e orquestra de Matthias Monn, Kurt Attenberg, Bach, Mendelssohn, Vivaldi e Bottesini.	Teatro da Universidade Federal de Pernambuco – av. Acadêmico Hélio Ramos, s/nº, Cidade Universitária, tel. 0++/81/271-8301, Recife, PE.	De 8 a 10, às 20h30.	Com direção artística do maestro Rafael Garcia, o Festival de Música de Câmara de Pernambuco, em seu segundo ano de existência, tenta se consolidar como uma tentativa de produzir música de boa qualidade fora do eixo Rio–São Paulo.	No quarto movimento do *Quinteto em lá D. 667 Op. Póstumo 114*, *"A Truta"*, no qual Schubert escreve uma série de variações sobre a saltitante melodia de um *lied* de sua própria autoria intitulado *Die Forelle* (em português, A Truta).	O pianista Alfred Brendel comanda uma versão superlativa do quinteto *A Truta*, de Schubert, ao lado de Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann, Richard Duvel e Peter Riegelbauer. Selo Philips (o CD também foi lançado pela Bärenreiter, acompanhado da partitura).
	O violoncelista Boris Pergamenschikov toca com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por **Roberto Minczuk** (*foto*).	A apresentação começa com a *Passacaglia* para o novo milênio, do compositor catarinense Edino Krieger, 71. Em seguida, Pergamenschikov sobe ao palco como solista da *Sinfonia Concertante op. 125*, de Prokofiev. Encerra a apresentação a *Sinfonia nº 3 em mi bemol maior op. 97*, *"Renana"*, de Robert Schumann.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/011/223-5199, São Paulo, SP.	Dia 9, às 21h; dia 11, às 16h30. Ingressos de R$ 10 a R$ 30.	Velho conhecido do público brasileiro, Boris Pergamenschikov é especialista no repertório russo e, portanto, um intérprete próximo do ideal para a obra de Prokofiev.	No último movimento da *Sinfonia Concertante*, de Prokofiev (com dez minutos de duração). E na forma de tema com variações, o *Andante com moto* é uma peça a um só tempo lírica e virtuosística, com dificuldades tanto para o solista quanto para a orquestra.	A Movieplay lançou no Brasil a gravação da *Sinfonia Concertante* de Prokofiev feita pelo violoncelista Ivan Monigetti, com a Orquestra Sinfônica da Rádio e TV da União Soviética, sob regência de Ivan Shpiller. Selo Audiophile Classics.
	Paulo Sérgio Santos (clarineta), Bernardo Bessler (violino), Hugo Pilger (violoncelo), Giulio Draghi (piano) e o Coral Sinfônico do Estado de São Paulo, regido por **Naomi Munakata** (*foto*), são as atrações deste mês na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. Patrocínio: Banco Mercantil Finasa.	Em sua apresentação, os quatro instrumentistas interpretam o *Quarteto para o Fim dos Tempos*, de Olivier Messiaen. Já o concerto do Coral Sinfônico, na semana seguinte, traz canções natalinas alemãs e francesas, além de peças de Brahms e Mendelssohn e dois motetos de Poulenc – *Quem Vidistis Pastores Dicite* e *Hodie Christus Natus Est*.	Fundação Maria Luísa e Oscar Americano – av. Morumbi, 3.700, tel. 0++/11/3742-0077, São Paulo, SP.	Dias 5 e 12, às 16h. Ingressos a R$ 5.	Santos, Bosísio, Pilger e Draghi interpretam uma das mais significativas obras de câmara do século 20: o *Quarteto para o Fim dos Tempos*, composto em um campo de concentração nazista pelo prisioneiro Olivier Messiaen em 1940.	Em *Louvação à Eternidade de Jesus*, quinto movimento do *Quarteto para o Fim dos Tempos* – uma "infinitamente lenta e extática" cantilena para o violoncelo, com acompanhamento de piano, na tonalidade de mi maior, com elementos modais.	Daniel Barenboim (piano), Luben Yordanoff (violino), Albert Tetard (violoncelo) e Claude Desurmont (clarineta) gravaram o *Quarteto para o Fim dos Tempos* na presença do compositor – e com sua autorização. Selo Deutsche Grammophon.
	Maria José Carrasqueira (piano; *foto*), Antônio Carlos Carrasqueira (flauta), Marina Brandão e Yara Ferraz (duo de pianos) apresentam-se no projeto *Brasil 500 Anos – Música e História*.	Carlos Gomes: solo de flauta da ópera *Joana de Flandres*; Chiquinha Gonzaga: *Atraente* e *O Diabinho*; Zequinha de Abreu: *Branca* e *Sururu na Cidade*; Pattápio Silva: *Evocação*, *Margarida*, *Oriental*, *Serenata d'Amore* e *Zinha*; Nazareth: *Fon-Fon*, *Duvidoso*, *Coração que Sente*, *Tenebroso* e *Odeon*; Alexandre Levy: *Fantasia op. 2* sobre temas da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++/11/3340-2000, São Paulo, SP.	Dia 10, às 21h. Entrada franca.	De caráter didático, o projeto *Brasil 500 Anos – Música e História* tem feito um mapeamento mensal de nossa produção musical. O foco, em dezembro, recai sobre os "clássicos populares" que se destacaram no período da República Velha e do Estado Novo.	Na divertida e lisztiana *Fantasia* que o compositor paulista Alexandre Levy (1864-1892) – um talento morto precocemente, aos 27 anos – escreveu com base em alguns dos temas mais famosos da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.	A minissérie da TV Globo ajudou a recolocar em evidência o nome da compositora Chiquinha Gonzaga, homenageada com vários lançamentos fonográficos, como a série de discos gravados por Marcus Viana (violino) e Maria Teresa Madeira (piano). Selo Sonhos e Sons.
	Formado por **Evgenia-Maria Popova** (violino; *foto*), Roberto Ring (violoncelo) e Sérgio Melardi (piano), o Trio Interarte toca no Maksoud Plaza.	Mozart: *Trio para piano e cordas nº 6 em sol maior* KV 564; Beethoven: *Trio nº 5 "Fantasma" em ré maior op. 70 nº 1*; Shostakovich: *Trio para piano e cordas nº 2 em mi menor op. 67*.	Teatro Maksoud Plaza – al. Campinas, 150, tel. 0++/11/253-4411, São Paulo, SP.	Dia 5, às 16h30. Ingressos de R$ 15 a R$ 25.	O programa serve como uma espécie de introdução ao repertório para piano, violino e violoncelo, apresentando, em ordem cronológica de composição, três obras fundamentais para essa formação, indo do classicismo de Mozart à escrita moderna de Shostakovich.	No impressionante movimento lento do *Trio op. 70 nº 1*. Marcado na partitura como *Largo assai ed espressivo*, e na tonalidade de ré menor, foi ele que legou à obra, pela dramaticidade da harmonia e pelos contrastes, o apelido de *Fantasma*.	Os virtuoses Wilhelm Kempf (piano), Henryk Szering (violino) e Pierre Fournier (violoncelo) fizeram, em 1970, uma das melhores gravações existentes do *Trio Fantasma*. Selo Deutsche Grammophon.
VOCAL	O jovem maestro Ricardo Bernardes, de 23 anos, e **Luiz Fernando Malheiro** (*foto*), diretor artístico do projeto, regem o concerto inaugural da Orquestra de Câmara São Paulo, tendo como solistas convidados Laura de Souza (soprano) e Inácio de Nonno (barítono). Patrocínio: Intermédica Sistema de Saúde.	Bernardes abre a apresentação com a *Sinfonia para cordas em dó nº 9*, de Mendelssohn. Na segunda parte do programa, Malheiro rege a *Sinfonia nº 14 para soprano, baixo, orquestra de cordas e percussão op. 135*, que Shostakovich compôs em 1969, utilizando poemas de Lorca, Apollinaire, Küchelbecker e Rilke com a temática da morte.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, tel. 0++/11/3661-6529, São Paulo, SP.	Dia 2.	Integrada por 12 dos melhores instrumentistas de cordas em atividade em São Paulo – como o violinista Luiz Amato, *spalla* da Sinfônica Municipal –, a Orquesta de Câmara São Paulo tem tudo para ser um dos mais destacados grupos do país em sua formação.	Na versão selecionada por Malheiro da *Sinfonia nº 14*, de Shostakovich. Em vez de usar a tradução russa dos textos – como se ouve com maior freqüência –, os cantores interpretarão os poemas nas línguas originais de seus autores.	Há várias boas gravações da *Sinfonia nº 14* com textos em russo, e pelo menos uma de destaque em que ela é cantada nos idiomas originais dos poetas escolhidos por Shostakovich: a que foi feita pelo regente Bernard Haitink. Selo Philips.
	Fernando Portari (tenor; *foto*), Silviane Bellato (soprano) e Daniela de Carli (meio-soprano) fazem o concerto de encerramento da temporada do Teatro São Pedro, em São Paulo, com o Coral Paulistano e a Orquestra de Câmara da Universidade Livre de Música, sob regência de Mateus Araújo.	A apresentação será completamente dedicada ao compositor italiano Ottorino Respighi (1879-1936). À primeira audição brasileira da *Lauda per la Natività del Signore*, para soprano, meio-soprano, tenor e instrumentistas, segue-se o poema lírico *Il Tramonto*, para meio-soprano e cordas. A última obra é o *Trittico Botticelliano*, para pequena orquestra.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, tel. 0++/11/3661-6529, São Paulo, SP.	Dia 20.	Felicidade melódica, gosto arcaico, veia lírica e orquestração de colorido exuberante são as principais características da música de Respighi, um dos compositores mais injustamente negligenciados deste século.	Nas belas imagens evocadas por Respighi no *Trittico Botticelliano*. Os três movimentos da obra retratam pinturas de Sandro Botticelli (1444/5-1510): *La Primavera*, *L'Adorazione dei Magi* e *La Nascita di Venere*.	Hugh Wolf gravou o *Trittico Botticelliano* com a Saint Paul Chamber Orchestra, em um agradável disco que traz ainda, de Respighi, *Gli Uccelli* e uma transcrição orquestral das *Antiche Danze ed Arie per Liuto*. Selo Teldec.
	A organista **Rosana Lanzelotte** (*foto*) acompanha o Coro de Câmara Pro-Arte no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.	Obras dos compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Francisco Mignone (1897-1986), além do madrigalista italiano Luca Marenzio (1533/4-1599).	Instituto Moreira Salles – r. Marquês de São Vicente, 476, tel. 0++/21/512-6448, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 14, às 21h. Ingressos: R$ 15.	Criado em 1976 e dirigido por Carlos Alberto Figueiredo, o Coro de Câmara Pro-Arte faz um trabalho sério de resgate da música colonial brasileira, embora seu amplo repertório vá desde o canto gregoriano até autores do século 20.	Na sonoridade exuberante das obras sacras de Villa-Lobos. O compositor escreveu a maioria de suas peças corais na década de 50, revelando uma religiosidade despertada pelo medo da morte.	O Coro de Câmara Pro-Arte gravou, em 1994, um disco inteiramente dedicado ao padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), com as *Matinas de Natal*, *Miserere*, *Popule Meus*, *Judas Mercator Pessimus* e *Domine Tu Mihi Lavas Pedes*. Produção independente.
POPULAR	**Chico Buarque** (*foto*) encerra em São Paulo a turnê de *as cidades*, com arranjos de Luís Cláudio Ramos e acompanhamento de João Rebouças (piano), Jorge Hélder (contrabaixo), Wilson das Neves (bateria), Chico Batera (percussão), Marcelo Bernardes (saxofone e flautas) e Bia Paes Leme (teclados e vocal).	São ao todo 26 canções, fazendo uma retrospectiva dos 35 anos de carreira do cantor, incluindo *Quem te Viu, Quem te Vê*, *João e Maria*, *Sob Medida*, *O Meu Amor*, *Teresinha*, *Cotidiano*, *Bancarrota Blues* e *Construção*. Estão incluídas *Sem Você*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *Como se Fosse a Primavera* (*Canción*), de Pablo Milanés e Nicolás Guillén, e *Capital do Samba*, de José Ramos.	Credicard Hall – av. Nações Unidas, 17.955, tel. 0++/11/5643-2500, São Paulo, SP.	De 3 a 19/12. Sex. e sáb., às 22h; dom., às 19h30. Ingressos de R$ 15 a R$ 80.	Mais de 120 mil pessoas, em 13 cidades, cantaram juntas e aplaudiram de pé a mescla feita por Chico Buarque entre os clássicos de seu repertório e as novidades do disco *as cidades*.	Na polêmica acústica do Credicard Hall – a sala virou manchete na mídia do país inteiro quando, em seu show de inauguração, no fim de setembro, o cantor baiano João Gilberto foi vaiado pelo público por reclamar de excesso de eco.	A turnê *as cidades* está documentada no CD duplo *Chico ao Vivo*, gravado no Palace, em São Paulo. Selo BMG.
	Zizi Possi (*foto*) canta com a Orquestra Experimental de Repertório no Festival de Natal, que acontece no Teatro Municipal de São Paulo. O Festival traz ainda concertos do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, Coral Infantil Eco, Orquestra Sinfônica Municipal, Coral Lírico e Coral Paulistano.	Indefinido até o fechamento desta edição.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/011/222-8698, São Paulo, SP.	De 18 a 22. Zizi Possi canta dia 19, às 17h.	Reunindo os corpos estáveis do Teatro Municipal de São Paulo, além de vários artistas convidados, o Festival de Natal é a ocasião propícia para que o público que não freqüenta a casa passe a conhecer o mais tradicional teatro de São Paulo.	Na especial afinidade de Zizi Possi com o repertório italiano – as canções peninsulares do CD *Per Amore* renderam à cantora aquilo que ela mesma qualificou como "o maior sucesso de minha vida até hoje".	Em seu disco recém-lançado, *Puro Prazer*, Zizi Possi mescla ainda cançonetas napolitanas, como *Torna a Surriento*, a sucessos da MPB, como *Pedaço de Mim* e *Beatriz*. Selo Universal.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO FERNANDO PORTARI: GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / ROSANA LANZELOTTE: CYNTIA BRITO/DIVULGAÇÃO / CHICO BUARQUE: EDUARDO SIMÕES / ZIZI POSSI: AURÉLIO CARDOSO/DIVULGAÇÃO

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel